目　　录

第一章　日本音乐

第一节　概　　说

日本国是亚洲东部太平洋上的一个群岛国家，同中国、朝鲜、俄罗斯隔海相望，东临太平洋。全境由本州、北海道、九州、四国四大岛和数百个小岛组成，面积377000平方公里，其中本州约占全国总面积的60%，是其最重要的岛屿。首都为东京。全国人口近1.2亿(据1984年统计)，99.3%为大和民族，其余有阿伊努族、朝鲜族和华人。国语为日本语。大多数居民信仰神道和佛教。

山地约占日本全境的76%；平原占24%，最大的是东京附近的关东平原，其次是名古屋附近的浓尾平原和大阪附近的畿内平原，这些地区居住着占全国半数的人口。日本河流较短，但水量充沛，水流湍急，其中信浓川最长，约367公里。日本群岛四面临海，除东北部海岸外，均被来自热带太平洋的暖流环绕，形成温和湿润的海洋性季风气候。

据陆续出土的遗物证实，在距今3万至1万年间，日本经历过旧石器时代。尔后的新石器时代则出现了绳纹文化(公元前5000年～前250年)和弥生文化(公元前250年～公元250年)。弥生时代从中国传入铁器、青铜器和水稻种植，并与中国汉、魏两朝通使朝贡。公元4世纪中叶建立大和国，实现了国家的统一；5世纪初

为鼎盛时期。继汉字传入后，佛教于6世纪传入。6世纪末，圣德太子厉行改革，确立了以天皇为首的中央集权统治，并遣使到中国隋朝学习汉文化。公元710年迁都奈良，史称“奈良时代”，其间与中国唐朝交往密切，多次派遣唐使。794年迁都平安后，改称平安时代。9世纪末废止遣唐使制度。10世纪创制了本国“假名表”文字，发展起真正的日本文化。随着土地私有和庄园制的发展，出现了新兴的武士阶级。12世纪末，两大武士源氏和平氏展开激烈斗争，最后源氏消灭平氏，在镰仓创立了“镰仓幕府”政权(1192～1333)，开始向军事封建国家过渡。1333年，足利尊氏灭镰仓幕府。5年后醍醐天皇在京都建立“室町幕府”(1338～1573)。此间，日本与中国、朝鲜恢复了贸易往来。15世纪中叶，群雄割据，战乱不息，持续百余年(1467～1573)之久，史称“战国时代”。1543年，葡萄牙船队首次到达日本，此后，传教士和商人陆续登陆，带来了西方文化。

16世纪中叶，丰臣秀吉终于完成了统一大业，并实行了一系列瓦解庄园制的制度。丰臣秀吉死后，德川家康势力崛起，于1600年削平群雄，建立霸权，并于1603年在江户(现东京)建立“德川幕府”(1603～1867)。之后，其统治发展为幕府和藩镇相结合的体制，规定了社会阶级的等级制度，确立了武士阶级内部的秩序。幕府禁止基督教的传播，颁布锁国令，实行严格的禁关锁国政策。“江户时代”经济文化得到一定程度的发展。但从18世纪起幕藩体制内部矛盾加剧，农民暴动频仍，19世纪30年代危机激化，终于在1837年爆发了大盐平八郎领导的大起义。同时，西方列强也频频威胁日本，令其开放门户。陷于内外交困的幕府政权尝试实行“天保改革”(1841～1843)，但以失败告终。

1854年，美国舰队率先叩开了日本门户，幕府不顾京都朝廷

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

原书缺页

序，在艺术中意味着序幕、前奏、呈示，标志它所表现的事件或过程的起始；破，意味着冲破开始阶段，向更广阔领域发展，表示事件的展开；急，则表示事件的告终，是总结、结论的意思。音乐的结构也是以这一公式为基础的。例如，通常由五部分构成的能乐，其第一部分叙述故事的缘起，是序；第二至四部分故事逐渐展开，好人受欺负，坏人气焰嚣张，事态发展到危急关头，这三个部分是破；第五部分好人得到善报，坏人受到惩罚，故事宣告终结，这就是急。不表现故事情节的器乐曲也遵循这一结构原则，例如筝曲《六段》，其第一、二段是序，三至五段是破，第六段是急。

日本传统音乐大多数是自由流动式的散板音乐，旋律往往是随音乐家的乐思逐渐地自由展开，它一般没有西洋古典音乐那种以数理逻辑为基础，追求对称与方整的曲式结构。乐曲也并不像西洋音乐那样，通过不同性格主题的对峙，各段落速度快慢、力度强弱的激烈对比，也就是说不是通过音乐材料的对立统一而发展的。它往往在比较单一性格的主题材料基础上，通过音调的细致变化，音色的微妙差异渐次伸展开来的。由于这些变化不易被听者觉察，所以被称为“静”的音乐。这种追求和敬、清远、宁寂的审美趣味与儒家的礼乐思想和佛教的人生哲学有着密切的关系。日本传统的艺术思想认为，演出和欣赏音乐的主要目的不是为了娱乐，而是通过它来修养身心，达到某种虚空超脱的精神境界。这恐怕也是雅乐、能乐、歌舞伎、净琉璃、筝曲以及花道、茶道、书道等这些外人难以欣赏的传统艺术在当今高度现代化的日本社会中仍受到相当数量群众喜爱的原因。

在这种“静”的音乐中，与旋律和节奏相比，人们更注意音色的变化。雅乐这种合奏音乐通过乐器的不同组合而改变音乐的色彩。独奏独唱音乐则通过乐器、演奏演唱技巧的微妙变化来产生

各种不同的音色。例如三味线和筝音乐，人们不仅可以用不同形状的拨子和指套，而且还可以用各种技法来弹奏，以达到变换音色的效果。除此之外，通过弹击三味线的皮面，敲打和刮奏筝的面板等多种非常规演奏方法产生各种噪音，也可以大大地丰富乐器的音色，扩大音乐表现的可能性。运用各种手段造成音乐色彩的变化，这正是日本邦乐这种"静"的艺术在"静"中求动。在"不变"中求变的一种重要途径。而听众正是在这些细微的变化中仔细地寻找和品尝音乐的特殊韵味的。

（四）邦乐的承传与保护制度

在古代的日本，音乐学习叫做修业。学习音乐不仅仅是为了掌握各种演奏演唱的技能，更重要的是为了修养身心，是一种与道德和宗教相关联的修行，学习者企图通过这种修业活动达到精神上尽善尽美的境界。这种儒家的乐教思想使得音乐的传授与学习蒙上了一层神秘主义的色彩。

当某个人一旦决定学习音乐后，他就必须拜某一位师傅为师，把他视同自己的父亲一般。初学者首先要掌握一整套表面上与音乐学习无关，但却是某一流派所必须的礼仪和行为方式，例如对乐器的崇拜仪式，侍奉师傅的各种礼节等。从此以后，他不仅在学习音乐时，而且在日常生活中一举手一投足都必须严格遵循这一套繁文缛节。这样一种修业方式叫做"稽古"。邦乐家认为，只有通过这样艰苦严格的磨炼，才能深刻地领悟音乐的内容与精神，才能真正掌握艺道。其中最为典型的是"寒稽古"，即在三九隆冬季节要求习艺者在冰冷的屋子里或室外练习发声和演奏，它一方面是为了使人掌握那种符合日本传统审美习惯的生涩清冷的发声技艺，另一方面是为了在严酷的环境中磨炼人的意志。这一类习艺的方式今天看起来似乎是不科学、不合理，甚至

是近乎残酷的，然而传统艺术家们却认为是必不可少的，因为只有这样，修业者才能真正领悟艺道的真谛。与技术的研习相比，他们更重视精神的修炼。

在音乐的传习方面，日本人崇尚所谓自悟的方法。教学中通常不用教科书和乐谱，师傅通常也不用过多的语言来传授技艺，而是要求习艺者通过反复练习自己去领会其中的奥秘。筝曲界的“百遍弹”、雅乐界的“百遍吹”就是这种自悟式的学习音乐的方法。传习者认为，艺道如同宗教的教义那样是难以言传的，只能靠修业者长期练习去领悟。这种教育思想源出自佛教禅宗“以心传心”的观念，直至今日它仍被邦乐界崇尚和遵循。

受中国儒教宗法纲常思想的影响，日本邦乐界形成了一套严格的家元等级制度。它是音乐承传的前提，不承认它就谈不上音乐修业。当某个人拜某一流派的领头人为师之后，他便成为这个流派的成员，与其师傅形成相当于父子，与其同门人近乎于兄弟姐妹的关系。于是众多的流派便成为不同的家族。一个家族内以师傅为顶端构成了金字塔式的森严等级制，各个等级被授予相应的头衔和地位，随之而来的是标志等级差别的一系列礼节。家元制要求学生对师傅，晚辈对长辈绝对服从，对他们传下来的曲目，演奏技术和风格不能有任何改动。无论日常练习还是正式演出，音乐家都必须坐在按等级排列的固定座次。合奏时必须由上座的师傅或先辈先奏，其他人随之，因此听起来往往觉得很不整齐。这种严格的封建家元制造成的积极后果是使得许多古老的乐种、曲目、流派和风格能够长久地保存下来，但同时也使传统音乐的发展十分缓慢，甚至陷于停顿，一些音乐家进行的改革往往需要很长时间才能得到承认。

自明治维新以后，日本曾一度出现全面否定传统音乐的倾

响。为扭转邦乐日趋衰落的颓势，有关方面采取了一系列积极有力的措施。1950年日本政府公布了文化财产保护法，把具有代表性的邦乐家确定为无形文化财产的保持者；把传统音乐纳入中小学音乐教育中；努力为邦乐的保存与发展创造条件，举办邦乐艺术节，为它提供最佳的剧场，建立超越流派的邦乐团体；出版大量高质量的唱片和录音，并且附有内容翔实的文字解说，对普及邦乐起到十分有益的作用；支持学者们对邦乐进行系统的研究，出版了多部从不同角度对它进行综合考察的论著，例如田边尚雄的《日本的音乐》(1947)、吉川英史的《日本音乐的性格》(1948)、小泉文夫的《日本传统音乐研究》第一、二卷(1958、1980)和岸边成雄的《日本的音乐》(1972)，另外还发表了大量对某一乐种进行专题研究的专著。这一系列措施对加深日本国民以及外国音乐学家对日本传统音乐文化的认识与理解，对保持邦乐的生命力无疑是有十分重要意义的。

二、古典音乐的主要门类

日本传统音乐种类众多，按其音乐体裁大致可做如下划分。

1.器乐曲

雅乐中的管弦与舞乐

筝曲的“段物”(用筝伴奏的歌曲中的器乐独奏段)

尺八乐

新邦乐中的器乐作品

2.声乐曲

(1)歌曲

雅乐中的催马乐和朗咏等

古典流行歌曲今样

佛教声明中的梵赞、汉赞、和赞

三味线音乐中的地歌、长呗、端呗、小呗等

筝歌

（2）说唱

佛教声明中的讲说

平曲(平家琵琶)

能乐中的谣曲

三味线音乐中的：

净琉璃(义太夫节、常磐津节、清元节、新内节等)

说经

祭文

浪曲

萨摩琵琶、筑前琵琶

以上是当今研究中较普遍使用的曲种分类方法。其中像雅乐、平曲、地歌、长呗等是独立的乐种名称，而义太夫节、新内节等原来只是说唱流派名称，但经过长期的发展，彼此在曲目、风格和表演方式上差别越来越大，实际上已具有自立门类的性质，所以在分类中与其他乐种并列。当然，以上诸多乐种无论过去还是今天在日本音乐活动中并非具有同等重要地位，这里只准备择其在当今仍有较强影响力与生命力的予以详细介绍。

(一)雅乐

雅乐意为“雅正之乐”，是现存日本古典音乐中最古老的乐种。它包括公元7～8世纪起从中国和朝鲜半岛以及大陆其他地区传入，并在以后时代经过日本化的音乐、日本原来固有的音乐以及日本一些王公贵族模仿外来音乐的风格进行创作的音乐。这些音乐从平安王朝时代起便在宫廷贵族中表演，世代相袭保存至今。

1.雅乐的历史

据史书记载，最早传入日本的外来音乐是“三韩乐”，即朝鲜三国时代(新罗、百济、高句丽)的音乐。“公元612年百济人味摩之加入日本国籍。此人曾在吴国学习伎乐，他在大和国樱井把它传授给日本少年”(《日本书纪》卷二十二)。该书第二十九卷则记载了公元684年在日本演奏三韩乐的情况。真正的中国唐乐开始传入是在公元702年，当时演奏了《五帝太平乐》，所用的乐器与用具仍保存在正仓院，是研究唐乐的极其珍贵的实物材料。不久唐乐成为日本雅乐的主体。但是日本的雅乐不同于中国的雅乐，它不是祭祀用乐，而是当时宫廷宴飨时演奏的娱乐性音乐，其曲目与中国隋唐燕乐有着更为密切的联系。当时传入日本的燕乐曲目有100余首，包括《皇帝破阵乐》、《春莺啭》、《五常乐》、《越天乐》、《胡饮酒》等，既有器乐，也有舞曲，还有插入器乐演奏中的咏唱。与此同时和燕乐不同的中国俗乐(散乐)也传入日本，它是杂耍的伴奏音乐，其部分曲目也残存于雅乐中，它还对后来的田乐和猿乐产生过很大影响。在此前后来自现今泰国湄南河流域的度罗乐、越南中南部的林邑乐以及中国东北部地区的渤海乐也相继传入日本，成为雅乐的一部分。为了掌握这些外来的及本国固有的音乐，当时特设立了“雅乐寮”这一专门机构，它不仅负责演出，而且也是教育场所。

进入平安王朝以后(9～12世纪)，日本开始对外来音乐进行消化、吸收和整理。首先对乐制进行了改革，其结果是将庞杂的外来音乐分成左方和右方乐。左方乐亦称唐乐，它统合了中国乐和林邑乐、度罗乐等；右方乐又称高丽乐，统合了朝鲜乐和渤海乐。对外来的乐器也按日本人的趣味作了取舍，并在此基础上重新规定了左、右方乐队编制。与此相应舞蹈也划分了左方和右方。同时对日本固有的音乐，如神乐歌、久米、东游等也进行了革

新：乐曲的结构按外来舞乐的样式作了更改；歌词加进了佛教内容；使用外来乐器伴奏。这种革新后的和乐被纳入雅乐中。这一时期日本的王公贵族开始创作自己的雅乐曲，它们依体裁和风格分别被编入左方和右方。在日本化过程中还产生了属于雅乐范畴的声乐曲催马乐与朗咏。经过这一系列的改革和整理后，雅乐形成了特有的风格与表演样式，从此以后几乎再没有大的发展和变化。

2.雅乐的乐器

雅乐的管弦和舞乐都是合奏音乐，它们使用的乐器主要有以下8种：

（1）横笛

左方乐所用横笛称做龙笛，右方乐所用的称做高丽笛，两者均为竹制、7孔，是主奏旋律乐器之一，高丽笛比龙笛音域更高，音色也略有不同。

（2）筚篥

双簧管类乐器，竹制，竖吹，以苇叶为簧，正面7孔，背面2孔，是另一种主奏旋律乐器，声音高亢，穿透力强。

（3）笙

多为17管，可同时发出6个音，在乐队中常用来演奏和弦，起一种持续音响背景的作用，使音乐产生朦胧的效果。

（4）琵琶

其形制与中国唐朝琵琶相同，曲项，4弦4柱，横抱，以拨子弹奏。依乐曲的不同乐调，有五种定弦方法。在乐队中主要用在低音区演奏琶音。

（5）筝

为区别于俗筝，雅乐所用筝称做乐筝。13弦，戴指套弹奏，

有6种定弦法。在合奏中用于弹奏固定音型。琵琶与筝这两种弦乐器仅用于管弦，舞乐一般不用。

(6)太鼓

依大小不同有用于舞乐的大太鼓和用于管弦的钓太鼓之别。两者皆悬于木架上，两手各执木槌击奏，右手所执的雄槌击强拍，左手的雌槌击弱拍。

(7)羯鼓

桶形双面鼓，横置于木架上。演奏方法有只击一音的"正"，以左槌渐快连续击奏的"片来"和以双槌交替快速击奏震音的"诸来"。右方舞乐不用羯鼓，而代之以三鼓(形制与今日朝鲜的长鼓相同)。

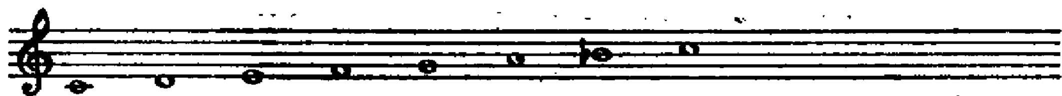
(8)钲鼓

它虽名叫鼓，但实际上是锣。悬挂于圆木框上，执两根木槌击奏。亦有大钲鼓与钓钲鼓之别。

3.雅乐的音阶与乐调

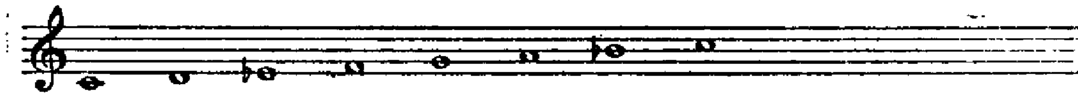
雅乐的音阶都是七声音阶，分吕旋和律旋两种。吕旋音阶为：

例 11



它是一种徵调式音阶。律旋音阶为：

例 12



它是一种商调式音阶。

按照不同调高它们又各分3种乐调。吕旋的3种乐调是以D、G、E为始音的徵调式音阶，即：

例 13

壹越调 D/徵调式

双调 G/徵调式

大食调 E/徵调式

律旋的3种乐调是分别以E、A、B为始音的商调式音阶，即：

例 14

平调 E/商调式

黄钟调 A/商调式

盘涉调 B/商调式

以上6种乐调是现今雅乐经常使用的，称做"六调子"。舞乐偶尔还使用其他乐调。"六调子"又称做"时调子"，因为它们是按照季节时令的不同来使用的。壹越调、大食调一年四季都可用，而双调则只在春季，黄钟调只在夏季，平调在秋季，盘涉调

在冬季使用。因此著名乐曲《平调越天乐》若要在夏季演奏，就要转用黄钟调，成为《黄钟调越天乐》，在冬季演奏，则成为《盘涉调越天乐》。由于某些旋律乐器音域较窄，而且只有两个半音，所以转调时旋律必然会有所改变。

4.雅乐的管弦

由前述8种乐器合奏的非舞蹈音乐称做管弦，为左方乐所独有。8世纪从中国传入时乐队规模较大，10世纪经过日本化后形成现在这种固定的样式。管弦的演奏速度通常要比舞乐慢得多。管弦最著名的乐曲是《越天乐》，它虽然源于中国，但在风格上已完全日本化了。通过分析这首乐曲，我们大体可以了解管弦的基本特点。

该乐曲为4/4拍，结构十分规整，8小节为一段，共三个乐段，彼此在性格上不形成明显对比。各段先依次各奏两遍，然后再将前二段各奏两遍，最后为8小节的结束部，其曲式可图示为：A—A¹—B—B—C—C—A¹—A¹—B—B—coda。乐曲以龙笛独奏开始，从第2小节起3种节奏性乐器进入，第7小节起筚篥和笙参加进来，使音响加厚，第8小节结束时琵琶开始演奏琶音，A段反复的第3小节起筝也加入演奏。以后一直由筚篥领奏，龙笛的旋律有较多加花，笙则交替奏几个和弦，起衬托的作用，两件弦乐器时断时续地奏几个固定音型。进入结束部后管乐器和节奏性乐器相继撤出，仅余琵琶和筝，最后由筝轻奏乐曲主音结束全曲。整首乐曲风格凝重平稳，无大的速度变化，体现了日本传统音乐的基本特色。

5.雅乐中的舞乐

带有舞蹈表演的雅乐称做舞乐。舞者头戴面具，身着华丽服装、动作平缓，是典型的古典宫廷舞，按舞蹈形态分为文舞、武

舞、走舞和童舞。

左方与右方皆有舞乐，前者又称唐舞，后者又称高丽舞，都是公元 8 世纪前后从中国和朝鲜传入的，两者所用的某些乐器在形制、音域和名称上有所不同。

左方舞乐的代表性节目是《兰陵王》，又称《陵王》和《龙王》。它取材自中国南北朝时代齐国武将兰陵王长恭指挥戴龙首帽和面具的士兵杀敌破阵的故事，是单人的走舞。舞者身穿鲜艳的红色服装，头戴金色龙首面具，手执木槌。登场音乐叫做“乱序”，由龙笛、太鼓和羯鼓演奏，龙笛采用一领众随的“追吹”形式；“乱序”结束后由 3 种管乐器合奏“沙陀调音取”① 作为间奏；接着乐队合奏舞乐的中心部分“破”，速度由慢渐快；最后奏“安摩乱声”，舞者随乐退场。该舞乐为4/4拍，其他多数舞乐曲目的节拍与此相同，但也有使用5/4（2 + 3）这种“夜多罗拍子”的，例如左方舞《拔头》。

右方舞乐的代表性曲目是《纳曾利》，它常作答舞与《兰陵王》一道表演。

6. 雅乐中的歌曲

雅乐中的声乐曲主要有催马乐和朗咏。催马乐原来是平安王朝时代的马夫调，被纳入雅乐后逐渐贵族化。其歌词多插入衬词，词语多有重复，每个音节都拖得很长，并加有许多装饰音。其旋律和节奏都较具器乐性。每曲皆以领唱者的无伴奏独唱开始，散板，随后“付歌组”② 以固定节奏的齐唱和之。用前述 5 种管弦乐器伴奏，但笙不奏和弦而奏旋律，称做“一本吹”，领唱者持拍子板击节。

① “音取”是日语汉字，意为前奏。

② “付歌组”是日语汉字，指与领唱相呼应的伴唱。

朗咏原是以简单的旋律即兴咏唱汉诗文，后来受催马乐影响旋律性增强，并加进乐器伴奏。每首朗咏有3句歌词，分别由一位中老年男子、女子和青年男子在低、高、中音区领唱，每句领唱后皆和有付歌组的齐唱。与催马乐相比，朗咏的旋律更富有歌唱性。它仅以3种管乐器伴奏，笙亦用"一本吹"奏法。

属于雅乐系统的歌曲还有披讲和今样。披讲是和歌的朗咏，在宫廷例行聚会上表演，其词曲都是日本式的，无伴奏。今样是相对于平安时代古风歌曲而言的现代风格歌曲。其种类众多，大致可分为民众与贵族两大系统。前者主要是世俗化了的佛教音乐和赞，后者则是以雅乐管弦的旋律填词而成，最著名的是《越天乐今样》。伴奏乐器多用鼓和铜钹，有时也用拍子板等。

(二)筝音乐

日本的筝音乐应当包括筝的独奏曲、重奏和合奏曲、筝与其他乐器的合奏曲以及主要用筝伴奏的歌曲。为了避免叙述上的重复，本节着重介绍其器乐部分。

1.筝音乐的发展过程

日本筝是奈良时代(公元8世纪)从中国传入的，当时主要用于雅乐中的管弦。其形制与唐朝的筝相同，长约180厘米，13弦，分别架在琴马上，通过移动琴马来改变定弦，戴指套弹奏。直到本世纪以前其基本形制没有改变。

据一些史籍记载在9～14世纪曾流传过筝伴奏的歌曲，但无确凿的音乐资料留存。

16世纪九州僧人贤顺(1547～1636)参考当时流行的筝音乐和中国琴乐，创立了筑紫筝音乐流派，其曲目包括派生自《越天乐》的歌曲、来自朗咏的作品、以汉诗为依据的作品及一些器乐曲。显然前两类乐曲与雅乐关系密切，后两类则受中国琴曲影响较大。

筑紫筝音乐注重精神内涵，常作为修养身心之用，禁止为娱乐而演奏。其承传者为僧侣、武士和医师等，不传女子。由于它与大众娱乐格格不入，所以甚不普及。其定弦与雅乐音阶相同，但在后世流传中受都节音阶影响，变为混合定弦。

当今流行的俗筝音乐是由盲人音乐家八桥检校(1614～1685)创始的，他曾从贤顺的弟子学习过筑紫筝，创作过筝组歌13首和筝段物3首(传说《六段》、《八段》、《乱》为他所作)；他根据时尚改革了筝的定弦，即由原来的律音阶定弦改为都节音阶，从而根本地改变了筝曲的风格，为近代俗筝音乐的发展奠定了基础。

继他之后俗筝产生了两大流派。一个是由生田检校(1655～1715)在京都、大阪创立的生田派，又称关西派。他的主要贡献在于普及筝曲，使之市民化。由于他的努力，筝与三味线的合奏盛行起来，他使筝曲与地歌这两个不同乐种相融合，成为既保持了地歌原来特有的声乐风格，又突出了筝与三味线的器乐表现力的新颖艺术音乐。为使这两种乐器的音乐能融为一体，生田相应地改革了筝的演奏技巧，把三味线的掬爪、后押、押放等技法运用到筝的演奏中。他研究出云井调、中空调等定弦法，还把指套改为铲形，以充分发挥筝的弹奏技巧。第二个是由山田检校(1757～1817)在江户(现在的东京)创立的山田派，又称关东派。在他之前有人曾力图将关西那种歌唱性强的筝音乐在江户推广，但因不合当地人口味始终未获成功。于是山田便决定以净琉璃的河东节和能乐的谣曲为基础，创作了“说”的因素较强的筝歌，他的处女作《江岛之曲》已明显地表现出这种风格。此外他还进行了乐器改革，扩大了筝的音量，将铲形指套改为圆形。

19世纪初市浦检校(生卒年代不详)在大阪创始替手式筝曲。在此之前筝在地歌中只是在同度或八度奏三味线的旋律。在替手

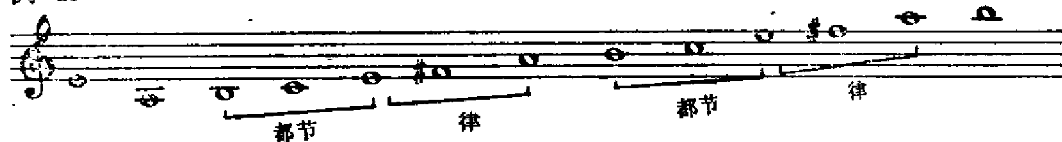
式筝曲中筝与三味线则按支声复调原则，分别在不同音区演奏各自的旋律。从此以后，筝开始摆脱依附于三味线的地位，弹奏技巧得到了充分的发挥，走上了一条新的发展道路。

进入19世纪中期，京都人光崎检校（？～1853）力求使筝曲完全摆脱地歌的性格，成为完全独立的音乐品种。他创作了两面筝在高低音区合奏的乐曲《五段砧》，两面筝所奏的旋律已不是支声性，而是复调性关系。他的另一首著名作品《秋风曲》的前半部分是纯器乐性的段物，使用了以往筝曲中少见的旋律反复和再现；后半部分则采用了筝组歌的形式，歌词取材于白居易的《长恨歌》，词曲关系处理得十分贴切。他可以说是近代新邦乐的先驱者。他的继承人吉泽检校（1800～1872）在筝曲复兴运动中也做出了很大贡献，作有筝曲《古今组》等。

明治维新后邦乐界的种种封建特权被废除，专事筝曲创作演奏的盲人音乐家的生活失去了保障，筝曲界一度陷入危机。为扭转这一局面，音乐家们开始尝试创作适合新时代要求的作品。首先，他们剔除了筝曲歌词中卑俗的内容，使之变得高雅；其次是部分乐曲突破了都节音阶的束缚，改以律音阶和民谣音阶作为定弦的基础；第三是沿着生田派的方向继续发展筝曲的器乐性。在大正和昭和时代产生了著名的邦乐作曲家和演奏家宫城道雄（1894～1956）。他运用西洋音乐的复调技术和曲式结构创作了一系列风格新颖的筝曲作品，如《落叶之舞》、《春之海》、《樱花变奏曲》等。他还创制了17弦筝，丰富了筝重奏中的低音声部，大大地扩展了它的表现力。他的这些改革在日本邦乐史上具有划时代的意义，推动了新邦乐的形成和发展。

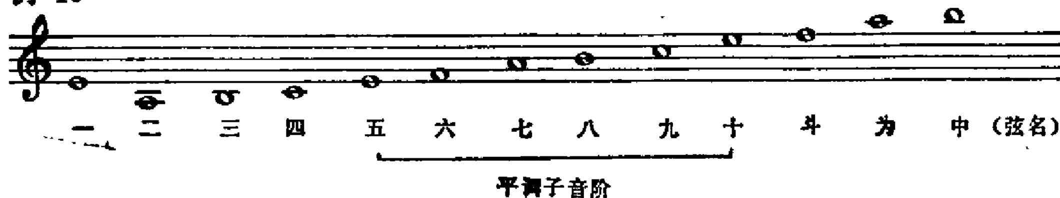
2.筝的定弦

日本筝的定弦有多种。最早的筑紫筝定弦为：

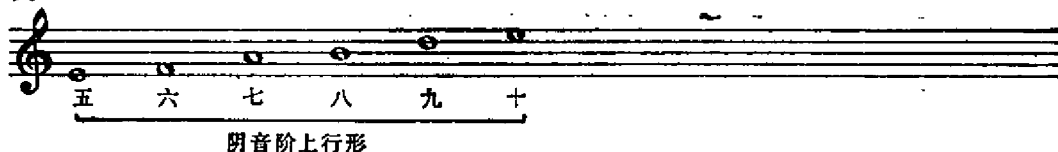


是律音阶与都节音阶的混合定弦。

自八桥检校后按都节音阶定弦，平调子是其最基本的定弦法：

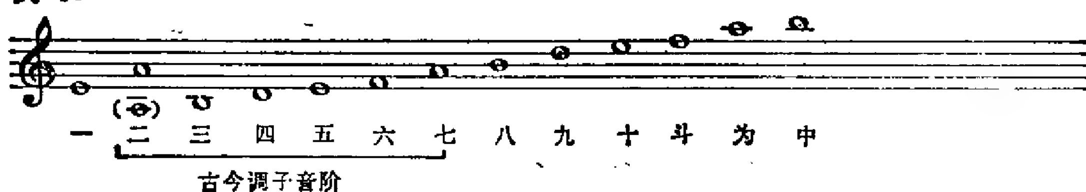


它从第5弦至第10弦的6个音相当于都节音阶，与日本阴音阶下行形相一致。当要弹奏阴音阶上行形的音乐时则用左手重压第9弦，使原来的c音升高为d，即：



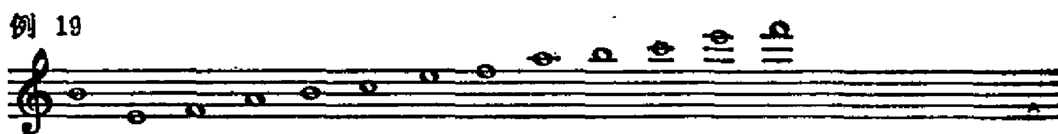
著名筝曲《六段》就是采用这种定弦法。

后来一些乐曲为了便于表现古朴的情调，直接以阴音阶上行形为基础来定弦，它被称做古今调子：



这种古今调子音阶的前3个音相当于阳音阶的律四度三音列，即大二度加小三度，后3个音则是阴音阶的都节四度三音列，即小二度加大三度，所以它是一种阴阳混合音阶。

筝合奏曲中常用的另一种定弦叫做云井调子，它以平调子为基础，将它移高五度：



合奏时一面筝以平调子定弦，另一面以云井调子定弦，便于它在高八度弹奏旋律。筝曲《五段砧》就是按这种方式定弦的。

3.筝的合奏与重奏

现今经常演奏的筝曲除少数是独奏曲（例如《六段》、《乱》等）之外，大多数是两面或多面筝，或筝与其他乐器的合奏和重奏。这是日本筝音乐的一大特色。

这种合奏和重奏曲往往以一首独奏旋律为基础，加上一高音声部旋律构成，原来旋律叫做“本手”，后加声部叫做“替手”。最初“替手”与“本手”基本上是八度齐奏，不过由于“替手”声部的演奏比较华丽，大量使用装饰音，故意将一些音拖长或先现，从而两声部间形成了支声复调。后来因受西洋复调音乐影响，“替手”旋律越来越相对独立于“本手”，两声部旋律时同时异。但在考虑两者关系时，主要是注意各自旋律的流畅，很少顾及它们之间在纵向上是否协和，这一点与西洋的复调音乐是根本不同的。有的演奏者甚至把两首性格有些相似的旋律分别作为“本手”和“替手”进行合奏。例如，将《六段》这首乐曲作为“本手”，《八段》这首乐曲作为“替手”来合奏。虽然从纵向关系分析两声部间常出现不和谐

音程，但由于它们是作为两首独立的旋律同时展开的，所以听起来并不觉得特别不协和。

在少数由一个人同时完成的箏合奏曲中，往往喜欢采用两面箏在高低音区交替弹奏的方法，造成声部对比，这叫做“挂合”。例如光崎检校的《五段砧》就在乐曲的多处由两面箏在不同音区以各种技法交替弹奏 或 这样的音型，以此象征秋夜妇女在河边的捣衣石上有节奏地捶打衣服的情景。

箏与三味线的合奏是十分常见的，两种乐器通过音色的差异形成对比，初期两者几乎只是齐奏，例如生田检校的《八千代狮子》。随后有些乐曲中箏的声部逐渐注意运用装饰性技术，一些音常常翻高或降低八度。在《松竹梅》这首乐曲中两种乐器的关系有了进一步的发展，开始是齐奏，接着由箏在高音区奏主旋律，三味线在低音区反复奏一称做“地”的固定音型，作为主旋律的衬托，最后两件乐器再恢复齐奏。而在《八重衣》这首乐曲中箏与三味线常在高低八度交替奏相同的音型，通过两者的音色对比去模仿蟋蟀的叫声。

在箏与三味线的合奏中再加第3种乐器就叫做“三曲”，即三种乐器合奏的意思。这第3种乐器通常是尺八或胡弓。

尺八是竹制的竖笛，长约1尺8寸，故名尺八。公元8世纪从中国传入，当时为前5孔后1孔，现为前4孔，后1孔。原来是寺院乐器，近代经黑泽琴古在艺术上加以发展，成为世俗乐器，既可用于“三曲”，也可独奏或两支尺八合奏，代表性曲目是《鹿之远音》。

胡弓是日本唯一的弓弦乐器。其共鸣体呈长方形，3—4弦。源于西亚，经中国传到琉球群岛，再传入日本本土，擅长以其特有的音色表现悲凉的情绪，代表性曲目是《雪》。

现在的三曲合奏更多使用尺八。3件乐器在合奏中以其特有的音色形成对比，近代一些三曲合奏已发展为纯粹的复调音乐，它们各自演奏独立的旋律。有的还加上了替手筝，使声部对比更为丰富。

4.筝的代表性曲目选介

（1）六段　　八桥检校曲

六段是日本筝音乐中为数不多的纯器乐独奏曲。顾名思义，全曲由六段构成。开始时有一个4拍子的引子。以后每段均为26小节，104拍。乐曲按平调子定弦，除第四段结束在la音之外，其余各段均以mi为终止音。第一段呈示主题，旋律富于歌唱性，以后各段是它的变奏。乐曲以慢速开始，随后逐渐加快，近结束时回到慢速。由于该曲十分流行，所以某些其他筝曲段落也采用其主题作为本手或替手旋律，还有人给它填上歌词来演唱。它是学习日本筝的必修曲目。

（2）五段砧　　光崎检校曲

它是由两面筝在高低音区弹奏的二重奏曲，这种重奏的样式在当时是首创性的。定弦相差五度的两面筝所奏旋律相对独立，一些段落具有复调的效果。全曲共五段，每段的长度不等，速度富于变化。第一段以慢速开始，然后速度加快，低音部出现"砧"(捣衣声)的音型，接着两面筝在不同音区交替演奏旋律。第二段在高音区多次出现"砧"的音型，几处奏出具有多声效果的音乐，并通过用左手压弦造成暂时离调。第三段的前半部分复调感进一步增强，高低音旋律对比鲜明，后半部分通过改变定弦使调性和调式发生变化，"砧"的音型在高、低音区交替出现。第四段主要是齐奏和独奏，节奏多变，自中间部分起转回原来的定弦和调式。第五段是全曲最长的段落，前半部分原样演奏《六段》中的第

五段旋律，随后对之进行多种变奏。

（3）四季之眺望　　　　松浦检校原作，八重崎检校改编

该曲原来是筝与三味线伴奏的地歌，后加入尺八，成为三曲合奏，但歌的部分与原作相同。[16]全曲由前歌——手事（器乐合奏段）——后歌三部分组成。前歌描写春天和夏天的自然风物，以极慢的速度开始，多有拖腔，装饰音丰富；从表现夏天的部分起，速度逐渐加快，情绪变得略微激越，出现了几次转调，前歌临近结束时速度放慢。手事是纯器乐段落，由筝、三味线和尺八3件乐器合奏。它以慢速的引子开始，进入其核心部分后转回原调，速度与节奏多有变化，三件乐器交替演奏，通过各自的不同音色形成对比；最后散的部分转为慢速，使前面热烈气氛变得平缓，然后向第三部分过渡。后歌描写秋天和冬天的萧瑟清冷景象，全曲最后以简朴的旋律缓慢地结束。

（4）春之海　　　　宫城道雄曲

它是筝与尺八的二重奏，是室内乐风格的标题音乐，按西洋的三部曲式写成。第一部分表现春天海洋的恬静，速度舒缓。先由尺八奏出优美的主旋律，筝为之伴奏；然后由筝演奏波涛拍打船帮的旋律，尺八则模仿海鸥的叫声。第二部分速度加快，筝奏出船歌风的曲调，并模拟摇橹的节奏，尺八则演奏象征春霞的主题。第三部分是第一部分的反复，全曲以筝和尺八一问一答的音乐宁静地结束。在这首乐曲中筝多处运用了复杂的左手演奏技巧。该曲曾在国际音乐节上获得很高的赞誉，是日本新邦乐的代表作。50年代由法国小提琴家鲁涅·许梅加以改编，尺八声部改由小提琴演奏。纽约爱乐交响乐团也曾演奏过它，尺八由长笛代替。

（5）落叶之舞　　　　宫城道雄曲

该曲是筝、三味线、17弦（筝）的三重奏，是作者受意大利作

曲家塔尔蒂尼的《魔鬼之舞》的启示而创作的，亦为三部曲式结构。它象征性地描绘了落叶被秋风刮起，在荒凉的原野上飞舞的情景。筝演奏主旋律，三味线和17弦为之伴奏。在筝的弹奏中作者首次运动了断音技术(staccato)，17弦不仅简单地演奏低音，作为主旋律的衬托，而且通过各种音型的变换，造成一种恐怖凄凉的气氛。这些处理在本世纪初的日本邦乐中都是相当富有创新性的。

(三)歌与说唱

声乐在日本传统音乐中占有主要地位。它可分为歌唱和说唱两大类。歌唱包括长呗、地歌、端呗、小歌等；说唱有净琉璃和非净琉璃两个部分，前者包括古净琉璃、义太夫节和丰后节，它们还可以细分为若干流派或曲种；后者包括平曲、说经、祭文、琵琶乐、浪曲等。本节仅讲述地歌、长呗、端呗和净琉璃的几个流派或曲种。

1.地歌

地歌产生于17世纪的京都、大阪地区。所谓“地”，即上方土地的意思，因此又称做“上方呗”。三味线组歌是它最古老的形式，也是三味线伴奏的艺术歌曲的最早形态。其歌词由若干首民谣或流行歌曲的词编串而成，内容鄙俗；音乐也是由多人谱曲的旋律集合组成。三味线组歌共有30余首，分为本手组和破手组。本手组的旋律型大体固定，音乐无明显个性，多插入一些没有意义的衬词拖腔，每曲皆从慢速开始，随后速度越来越快。破手组的意思就是对本手组固定风格的突破，它表现在歌词采用了近代诗歌“七七七五”音节的格律，三味线在演奏技巧上有所发展，音乐开始注意变化。17世纪末，这一地区出现了词曲结合得较为密切、内容较文雅的长歌，它也被称做地歌，以区别于江户地区的长呗。

进入18世纪后，地歌中的三味线技巧进一步得到发挥，曲中增加了纯器乐演奏的段落，即所谓的“手事”。不久生田检校将筝引入地歌中，使它与三味线音乐紧密地结合起来，成为前一节所介绍的筝与三味线伴奏的歌曲样式。

地歌的基本结构是由前呗——手事——后呗三大部分组成。在发展过程中前呗扩展为前弹——前呗；手事分为“系”(连接部)——“头”(前奏)——手事——“散”(结束部)。现在长的地歌应包含(前弹)——前呗——手事——中呗——手事——后呗几个部分。在日本传统歌曲中地歌是最富有歌唱性和抒情性的。

2. 长呗与端呗

17世纪，京都、大阪的地歌传入江户，它与歌舞伎表演相结合，成为它的伴唱歌曲，三味线也随之被引进歌舞伎中。由于环境和表演场合的差别，逐渐形成了与地歌不同的性格。江户长呗的音乐华丽、节奏性强，宜于作为舞蹈的伴唱。现在讲到长呗，一般仅指江户长呗。在18世纪，长呗的形式随着歌舞伎的繁荣得到进一步发展，产生了配合演员动作，按需要拉长或缩短地演唱的歌曲，称做“梅里亚斯”(西班牙语medias的误读，意为针织品)，代表性曲目有《倾城无间钟》。作为舞蹈曲产生了《京鹿子娘道成寺》等，它们具有优雅、女性化的特点。18世纪末由于男角也开始表演舞蹈，男性化的乐曲随之增多。从19世纪起，长呗完全脱离地歌的性格突出了三味线的作用，曲间常插入叫做“合方”的三味线独奏段。这一时期著名的乐曲有《越后狮子》等。同时由于在歌舞伎中长呗常与说唱音乐净琉璃穿插表演，所以其音乐的说唱性格逐渐增强。此外，这一期间还产生了脱离歌舞伎剧场而在宴席等场合表演的“御座敷长呗”，著名的曲目有《吾妻八景》等。这类乐曲一般都有较长的器乐段。在长呗中使用的三味线琴颈较细，

尺寸较短小，音色清亮。表演的编制从演唱者1人和三味线弹奏者1人到各10人不等。除此之外在歌舞伎表演中通常还加入囃子这种由吹打乐器演奏的场面音乐。

相对于长呗而言的是由三味线伴奏的规模较短小的歌曲端呗。它产生在17世纪，稍后又派生出歌泽和小呗。这三者在风格上差别不太明显，所以名称经常混用，它们都属于市民阶层的传统流行小调。一般讲来歌泽速度较慢，节拍不太分明，演唱较讲究技巧；端呗为中速，节奏鲜明，发声自然；小呗速度较快，常被插入说唱节目中表演，音乐较接近语言，听起来与朗诵相似。

3.净琉璃

净琉璃是日本说唱表演艺术最重要的一个门类。这个名称源出自民间故事《净琉璃姬物语》中主人公的名字。这个故事最早只是朗诵，后来逐渐配上曲调，由琵琶伴奏，成为说唱艺术。在三味线传入日本后不久，译住检校将这种乐器引入净琉璃的表演中，取代琵琶作为伴奏。在以后的几个世纪曾派生出众多流派，但现保存下来并经常上演的仅有义太夫、常磐津、清元、新内节几种。

(1)义太夫节

它是现存净琉璃中朗诵性最强的曲种，由竹本义太夫(1651～1714)创始。它早期是用来作木偶剧情说明的，由语(朗诵)、词(对白)和节(歌唱)三部分穿插交错构成。前两部分只有语调的抑扬顿挫，配有曲调的第三部分则通过歌唱来描写景物和表现剧中人物的情绪。表演形式是作为说唱者的太夫一人，三味线伴奏者一人，个别情况下也有由两个以上的太夫一起表演的。义太夫节所叙述的故事相当公式化，多表现历史题材，由五个部分构成。第一部分讲事件的缘起，第二至四部分叙述事件的曲折发展，第五部分是事情的解决，坏人受到惩罚。现在全本表演的情况较

少，多是抽出第三、四部分单独演出。由于配合木偶动作的需要，其音乐的节奏性较强，速度富于变化。伴奏所用的三味线是这种乐器中形体最大的，音色淳厚，除用来弹奏外，还常用拨子敲打共鸣体的皮面，造成打击乐的效果。最有代表性的曲目是《三十三间堂栋的由来》，其中运送木材那一段的音乐很有特色。

（2）常磐津节

它派生自历史上曾产生过很大影响的丰后节，创始者是京都的常磐津文字太夫(1709～1781)。他把内容和格调庸俗的丰后节改变为比较文雅高尚，得到观众承认后自成一派。常磐津节被用作歌舞伎的舞蹈伴唱后，逐渐失去了丰后节原来那种柔和艳丽的特点，而加入了义太夫节豪爽阳刚的性格。这一曲种说与唱并重，节奏规整，宜作舞蹈音乐使用。演唱者发声自然朴素，不做过多的装饰。表演形式是太夫(说唱者) 3 人，三味线伴奏者 2 人，两件乐器的定弦相差纯四度，所奏旋律相隔八度。另外还可插入吹打场面音乐。现在多脱离歌舞伎独立表演。代表性曲目有《关扉》、《乘合船》。

（3）清元节

它由清元延寿太夫(1777～1825)创立，也派生自丰后节系统，是产生得最晚的净琉璃曲种。它虽然也曾与歌舞伎相结合演出，但历代承传者都注意创新以适应时尚，他们创作了不少脱离歌舞伎的作品。与其他曲种相比其风格轻松洒脱，富于歌唱性，演唱者十分注重技巧，在高音区喜欢用假声，音色柔美。伴奏用的三味线其形体比其他曲种的小，音色较柔和，音量也较小。表演形式与常磐津节相同，代表性曲目有《文屋》和《神田祭》等。

（4）新内节

它是与歌舞伎关系最为疏远的净琉璃，多在街头或堂会上表

演。它较多地保留了丰后节那种娇艳的风格，音乐具有鲜明的特征。它的旋律性很强，喜欢使用装饰音，速度富于变化。常通过音域的高低变化形成对比。每曲皆有一段前奏，它不是每首乐曲固有的，而是表演者根据乐曲的性格从现成的若干前奏中选取配上去的。在街头演出时采用边走边唱这种叫做"新内流"的表演形式，演出者有太夫和三味线伴奏者各1人，太夫本人也弹三味线，另一人则奏高八度旋律，曲间多插入一些现成的旋律型。所用的三味线形体中等偏大。代表性曲目有《兰蝶》、《正梦》、《千两帜》等。

(四)能乐

"能"这个字本来是艺能的意思，也用作猿乐能的略称。"能乐"这个词则变称自猿乐，也可看作是"能"的同义语。为了说明这种艺术的演变过程，有必要粗略地梳理一下从奈良时代的散乐到室町时代的能乐所经历的几个发展阶段。

1.从散乐到能乐

早在8世纪时作为杂技和魔术伴奏音乐的散乐已从中国传到了日本，它对中世纪的民众艺能田乐和猿乐产生过极大的影响。中世纪的田乐源于农民在插秧时祈祷丰收的仪式上表演的民间歌舞，它被引入上层社会后，开始把散乐的曲艺性因素加入其中，表演技巧变得复杂起来，出现了专事田乐艺术的田乐法师。与此同时，产生了称做猿乐的另一种民间艺术，这个名称是散乐的讹读，它是一种带有简单演技的滑稽模仿或问答对白，表演者身穿独特服装，头戴面具。进入镰仓和南北朝时代(13～14世纪)，田乐表演中加进了戏剧性因素，向舞剧的方向发展；而猿乐则成为由1至2人表演、以动作模仿为主、内容诙谐的艺能，随着其戏剧性逐渐增加，它发展成更富有艺术性的猿乐能。在室町时代原

来专事猿乐表演的观阿弥和世阿弥父子将田乐能的歌舞因素吸收到猿乐中，并剔除了猿乐能中的滑稽因素，创立了能乐这种综合性的歌舞戏剧艺术。他们两人既是作者、表演者，又是理论家，共撰写了20余部能乐艺术论集，为这种所谓的“幽玄”(优雅的美)艺术奠定了理论基础。

2.能乐的表演形式

能乐作为一种综合性艺术包含如下三种要素：

美术方面——面具、服装、道具。

戏剧舞蹈方面——台词、动作、舞蹈表演。

音乐方面——谣曲(声乐)、哙子(器乐)。

演出者的具体分工包括：

主角(称做“仕手方”)，通常扮演非现实世界的神灵，戴面具；与之相联系的还有他的配角(称做“连”)，是主角的随从；童角(“子方”)。

反面角色(称做“胁方”)，扮演现实世界中的人物，不戴面具；他的随从(“胁方连”)。

狂言方，进行喜剧性表演的滑稽演员，他除参与能乐的戏剧表演外，还在各场的间歇进行补场逗趣演出。

地谣方，担任谣曲齐唱，通常为8人，坐在舞台右侧。

哙子方，演奏场面音乐。

现在能乐的演出编排方式为：能——间狂言（幕间滑稽表演)——能——狂言(滑稽表演)。

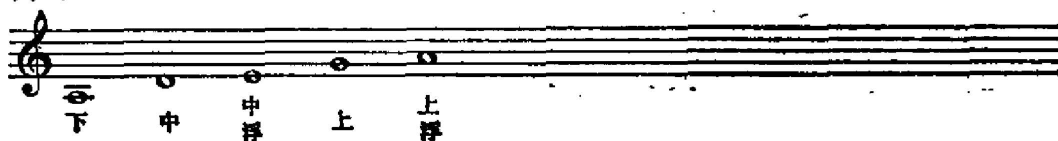
3.谣曲

它是由主角和其他角色以及地谣方独唱和齐唱的，可以分为说与曲两类。前者不同于一般的道白，表演时对语言的抑扬顿挫做特别夸张的处理；后者则有鲜明的旋律性，按其音乐特点分为

"强吟"与"弱吟"两种类型。

谣曲的音阶与旋法结构与近代邦乐有很大的差别，"弱吟"以彼此相隔四度的"上"、"中"、"下"三个音为骨干构成。除此之外还有两个经常使用的音，即"上浮音"和"中浮音"，前者比"上"音、后者比"中"音高一个大二度。

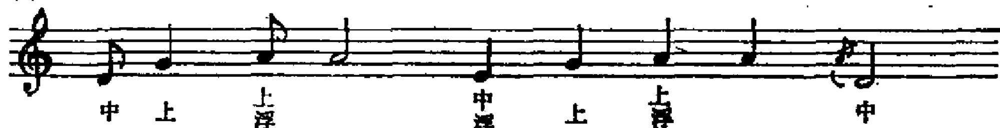
例 20
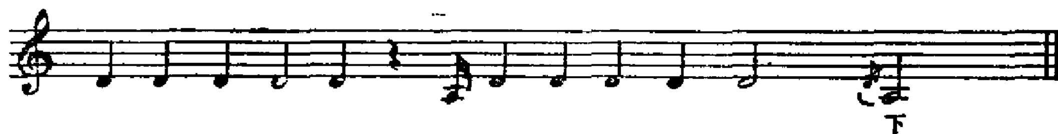


它们构成了谣曲音阶的基本形态。我们不难发现，它与民谣音阶的音程结构大体相同。

谣曲的旋律进行有一定的规律性，"弱吟"中经常出现这样的旋律走向：中——上——上浮——中浮，或者：中浮——上——上浮——中——下。下面这首著名乐曲《羽衣》的片段就是这样。

例 21





我们看到四度、五度音程的旋律进行在这里是运用得相当典型的。除了这5个音之外，"弱吟"的旋律中偶尔还会出现比"上浮音"高一个小二度的"缲音"、比"上音"高一个五度的"勘缲音"、比"下音"低四度的"吕音"，从而把音域大大地扩展了，但四度、五度仍然是旋律运动的基本框架。"弱吟"的旋律特别宜于表现温

柔、哀愁的情绪。

与“弱吟”相比，“强吟”使用的场合比较少。其旋律的音域较窄，不超过一个八度，上、中、下三个音彼此仅相隔小三度，而且音高也不太稳定。常用于表现严肃、勇壮、豪爽的性格。

谣曲在节奏上又分为不受节拍约束的散唱和“合拍子”的咏唱。“合拍子”以8拍为一节奏单位，其中最为单纯的是“大法”，它以四四调词章为基础，一音节一拍；“中法”则以八八调为基础，两音节一拍，速度正好比“大法”快一倍；节奏最为复杂的是“平法”，它以七五调词章为基础，三音节两拍，具有切分的性质，拍子常落在词与词之间。散唱则主要用于道白和近似于道白的吟诵性段落。

4.哝子

能乐中的器乐伴奏叫做哝子，由小鼓、大鼓、太鼓和笛子演奏。通过击奏鼓的不同部位，小鼓可发出“po”、“pu”、“ta”、“qi”四种声音，大鼓可发“don”、“qon”两种声音，太鼓则可发“ten”的声音。三种鼓正是通过以上这些不同的声音以及它们的强弱变化，演奏出以8拍为一个单位的各种节奏型的。称做能管的竹制横笛是哝子中唯一的旋律性乐器，它所吹奏的音乐也是8/4拍子的。

第三节　民　　谣

像其他国家和民族一样，日本的民间歌曲也是其民族传统音乐文化的基础。它们直接地反映了人民的劳动、生活和风俗习惯，表达了他们丰富多样的思想感情，是我们通过音乐去形象生动地了解该民族的风情与性格的重要手段。

一、民谣的类型

民歌分类问题一直是各国民族音乐学家探讨的重要课题。日本学者也曾经从地区、流传范围、音乐形态和民俗学等角度对它们进行过各种划分。我这里采用的是按演唱场合与用途进行划分的分类方法。

第一类是在各种劳动场合或在劳动休息时演唱的歌曲，它们构成了日本民谣的主体。这一类民谣又可以按工种细分为：

1.田歌，即与农耕劳动相关的民歌，包括除草歌、翻土歌、浇水歌、插秧歌、收割歌、打稻歌、打麦歌、捣米歌、磨粉歌等。田歌的数量众多，分布在日本各地，这说明在历史上农耕劳动是日本人民生活的最重要内容。

2.山樵歌，包括上山歌、伐木歌、拉木歌、山林歌、砍枝歌、采茶歌等。其中的伐木歌往往有一个共同的特点，即在歌词中常出现模拟锯木声的衬词，其音乐具有鲜明的劳动节奏。曾经在我国演出过的，小山清茂创作的《伐木歌》就是以管弦乐演奏来表现此类民歌的这一特点的。

3.海歌，包括渔歌、拉网歌、捕鲸歌、放木歌、行船歌、卸船歌、煮盐歌等。它们反映了渔民、船工和盐业工人艰苦的劳动生活，例如著名的《拉网小调》。

4.作业歌，主要指与手工业劳动相关的歌曲，有打棉歌、纺纱歌、酿酒歌、榨油歌、造纸歌、缫丝歌等。

5.路歌，包括赶马调、牛夫歌、运木歌、夜行歌、雪撬歌等。

第二类是祭典歌。它往往与宗教迷信活动有十分密切的联系，例如迎神歌、送神歌、神乐歌、盂兰盆节歌等。

第三类是祝仪歌，在各种民俗节日场合中演唱。包括乔迁

歌、婚嫁歌、贺年歌、正月歌及其他各种节日的祝福歌曲。

第四类是娱乐歌，主要指酒宴上演唱的助兴歌曲和成人日常的娱乐歌曲。

第五类是儿歌，包括催眠歌、拍球歌和其他各种儿童游戏歌曲，例如我国人民熟悉的《五木摇篮曲》。

二、音乐特点

(一)民谣的两种典型样式

如果从音乐特征的角度对日本民谣进行类型划分的话，那么按吉川英士和小泉文夫的意见，可以分为“八木节”和“追分”两种典型的音乐样式。现将它们各自的音乐特点用图表分列于下：

八木节样式	追分样式
(1)固定节奏、节拍鲜明。	(1)自由节奏、无鲜明的节拍。
(2)装饰音较少。	(2)装饰音丰富。
(3)音域较窄。	(3)音域宽广。
(4)分节歌形式，也有单一动机反复的情况。	(4)多数不采用完整的分节歌形式。
(5)在流传中旋律较少变形，比较定型化。	(5)在流传中旋律变化较多。
(6)词曲结合的可变性较大，即多有同曲不同词的情况。	(6)词曲结合较为固定。
(7)多与环境和使用目的有紧密的联系。	(7)只有在个别情况下与环境和使用目的联系紧密。
(8)采用集体演唱方式的情况较多。	(8)多采用独唱的方式。
(9)接近宜叙性风格。	(9)多为抒情性风格。
(10)伴奏乐器以鼓和三味线为多。	(10)适合于以尺八为伴奏乐器。

夯地歌、拉网歌、舞蹈歌等属于八木节样式；而赶马调、拉木歌等则属于追分样式，后一种风格的民谣重视发挥歌手的演唱技巧，所以常被搬到舞台上演出。

(二)民谣使用的各种音阶及分布范围

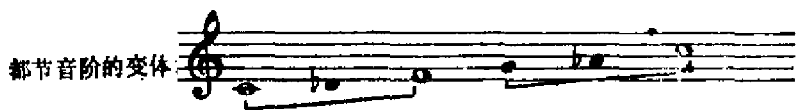
在第一节的第二部分谈日本音阶的四种类型时，已经考察过民谣音阶的结构，并且指出，起源于中世纪的古老民谣多使用这种音阶。但是，日本的民谣并不限于使用民谣音阶，而且这种民谣音阶也不仅仅用于民谣，它还用于其他门类的音乐，例如能乐中的谣曲。因此作为日本音阶类型而采用的“民谣音阶”这个词与“民谣中所使用的音阶”是两个不同的概念，两者必须明确地区分开来。

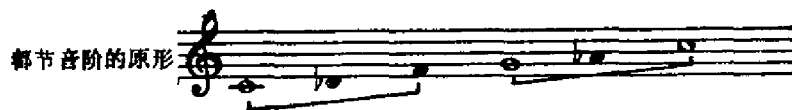
在日本民谣中使用前面谈到的民谣、律、都节和琉球四种音阶及律与都节音阶的两种变体。现将这两种变体与它们的原形对比如下，谱例中的全音符表示骨干音，从中可以看出变体与原形骨干音的不同。

例 22

律音阶的变体
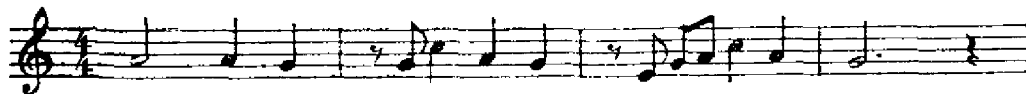
律音阶的原形
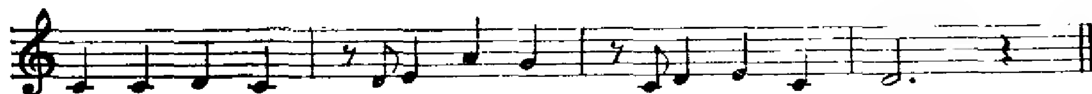


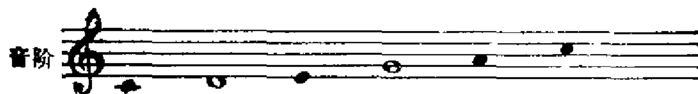


虽然民谣原来多使用无半音的阳音阶，例如《摇篮曲》这首旋律古朴的民谣。

例 23
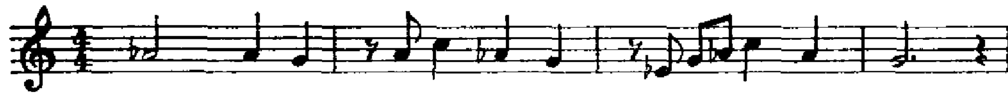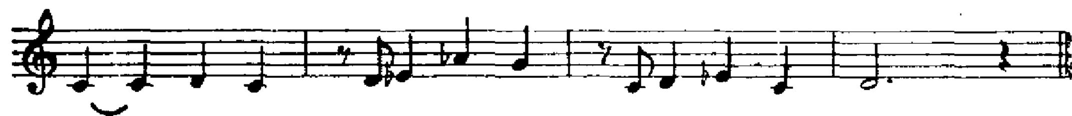




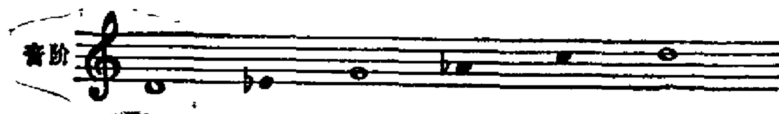


但由于在流传过程中受近代都市邦乐的影响，其音阶和旋法发生了变化，产生了风格与情调全然不同的这首民谣的变体，如下例：

例 24







我们不难看出，上例已变成一首包括两个半音的阴音阶民谣。这种由阳音阶向阴音阶变体的现象在日本民谣中十分常见，例如非常流行的民谣《木曾节》的情况也与上面这首《摇篮曲》相似。这些现象说明，无半音的阳音阶是民谣旋律构成的基础，原始古朴的民谣多用阳音阶，但近代它们产生了向阴音阶转变的趋向。所以，现在民谣中属于阴、阳音阶体系的各种类型的音阶与旋法并存。

就总体而论，“民谣音阶“主要分布于日本本土，九州以南的吐噶喇列岛和奄美群岛等地很少使用它。分布于这一地域的主要是都节音阶的民谣，另外都节音阶还大量见诸于日本各地那些都市音乐化的民谣，以及都市音乐民谣化的歌曲中，例如《樱花》。自冲永良岛往南到冲绳岛是“琉球音阶”民谣的分布区。而律音阶及其变形的民谣数量虽少，但却分布于日本全国，特别是一些偏远的山区和岛屿，例如九州南部、喜界岛、奄美大岛、德之岛、八重山列岛等地。都节音阶的变形则主要是民歌手在演唱律音阶变形的民谣时，将两个四度音列的中间音降低半音而形成的，例如东北地区的《南部赶牛歌》、九州的《割干草歌》等。

(三)节奏特点

前述民谣的两大音乐样式首先就是按节奏来划分的。“八木节样式”是固定节奏民谣的典型，这类民谣几乎都是2拍子的。据音乐学家的考察，这是由日语发音的语调抑扬所决定的，这一点与中国汉族民歌有共同之处。但日本的这种节奏形态有其独特的处理方式。除少数表现男子气概和集体劳动的民谣外，大多数民谣是

弱起的。即使是从强拍开始，也往往尽量以各种手段减弱其强起感。例如起音十分短促，为16分音符，而第二个音则用加附点的8分音符，即♬.，或者是从低音开始。由此可见在日本民谣中尽可能不去强调节拍的强弱对比。

这种2拍子的律动单位成为这种样式民谣的曲式结构的基础。将它们倍加，便可构成更大的结构单位，即以2拍子为一小节，两小节为一个动机，两个动机构成一个乐句。其内部的节奏构成则取决于歌词的拍节与音乐的拍节的组合关系。另外，舞蹈歌曲中常常有音乐与舞蹈动作错开的现象。

“江差追分样式”是自由节奏民谣的典型。虽然在这类民谣中不存在固定的节奏循环，各个音和各乐段的长度可以自由掌握，但在各乐句和乐段中仍可以看到某种相对稳定的节奏处理。歌词的第一音节一般都很轻，并且极为短促，随后各音节的时值渐次增长。在乐段的中间部分的最后一个音，往往是旋律线的最高音，时值很长。最后该乐段随着装饰音丰富的下行旋律线轻轻地结束，给人以段落终止感。

(四)演唱形式

日本民谣采用独唱形式者居多，齐唱的较少，另外还有一唱众和的形式。据记载，古代还常常喜欢男女对唱和合唱，在九州以南的奄美岛和冲绳岛现在仍多用这种演唱方式，但在日本本土，它只存在于种田歌和盂兰盆舞歌曲中。

民谣的演唱大多采用自然发声，但东部与北部女声的音色有所不同。在青森县等地唱盆舞歌和种田歌时喜欢使用假声。另外，海边的一些民谣往往采用独特的高音唱法。

许多民谣原本是无伴奏的。近代由于受市民音乐和其他民俗艺能影响，越来越多地使用乐器伴奏。三味线是使用得最多的弦

鸣伴奏乐器，它在各地的形制和弹奏方法略有不同。北方的民谣有时也用胡弓伴奏，但筝几乎不被用作民谣伴奏。近几十年"追分样式"的民谣喜欢使用尺八来伴奏。与一些民俗艺能结合起来表演的民谣，则常用横笛和法螺。除此之外，各类鼓、铜钹、钲、拍子板也常被用于伴奏中。

第四节　近现代的新音乐

明治维新以后，西方音乐开始大量传入日本。1879年，日本政府革新学校教育制度，为此设置了音乐调查机构，伊泽修二为其负责人，他以"创造折中东西方音乐的新音乐"作为自己的奋斗目标。1887年在这个机构的基础上建立了东京音乐学校，奥匈帝国音乐家迪特里希担任了该校的第一位外籍音乐教师，西方的艺术音乐逐渐进入日本。同时，以东京的上层社会为中心，在鹿鸣馆等场所开始定期举办音乐会，东京音乐学校的师生在那里演奏贝多芬、海顿的交响曲。1895年幸田延在欧洲留学后，回国演奏了门德尔松的小提琴协奏曲。1902年，成立了歌剧研究会，翌年用日语上演了格鲁克的歌剧《奥菲欧》。到19世纪末为止是西洋音乐的传入期，还未产生日本作曲家自己创作的新音乐作品。

一、新音乐发展的第一阶段——创始期

20世纪初是日本新音乐的创始期，出现了两位对创立新音乐做出了重要贡献的作曲家，他们就是泷廉太郎和山田耕筰。泷廉太郎（1879～1903）1898年毕业于东京高等师范学校附属音乐学校专修科，1901年赴莱比锡音乐学院深造，次年因病回国。他在1900～1903年间发表了一系列格调清新的作品，其中著名的有声乐组曲《四季》（包括《花》、《纳凉》、《月》、《雪》四曲）、歌曲《箱

根八里》、《荒城之月》和钢琴曲《憾》、《小步舞曲》等。他的声乐作品对以后的日本歌曲创作产生了很大影响，不少歌曲至今仍广为传唱，并被作为学堂乐歌编入中小学音乐教材中。山田耕筰(1886～1965)从东京音乐学校毕业后，1910年赴德国，在柏林音乐学院从M·布鲁赫学习作曲。1914年回国，次年组建了日本最早的专业交响乐团“东京爱乐乐团”，1920年筹建了日本乐剧协会。他的作品数量甚丰，达1500余首；创作体裁广泛，包括歌剧、交响音乐和歌曲等。影响较大的有歌剧《黑船》(1939)、交响曲《凯旋与和平》(1912)、管弦乐《曼荼罗之花》(1913)以及歌曲《红蜻蜓》、《枸橘花》、《香榧树》、《就是这一条路》等。这两位作曲家在此期间创作的特点是声乐作品占绝大多数，在风格上主要模仿欧洲，特别是德国浪漫派作曲家的艺术歌曲，各首作品的个性不太鲜明，不过在曲调上已开始注意体现出日语语调的特点，然而在伴奏的和声语言上尚显得比较简单和稚嫩。

二、第二阶段——成熟期

从20年代起到第二次世界大战结束，是日本新音乐发展的第二阶段。在前一阶段全盘吸收西洋音乐的基础上，音乐家们开始对它进行消化和理解，产生了一批比较自如地运用西洋技巧，同时又注意表现传统音乐神韵的作曲家。1930年小松平五郎(1897～1953)和箕作秋吉发起，成立了新兴作曲家联盟，1934年改称日本现代作曲家联盟，参加者有清濑保二、松平赖则、桥本国彦、菅原明朗等，以该组织为核心形成了一个开拓日本民族主义新音乐的作曲家群体。影响较大的有箕作秋吉、清濑保二、桥本国彦和伊服部昭。

箕作秋吉(1895～1971)毕业于东京帝国大学后赴柏林从G.舒曼学习作曲，1925年回日本。他早期的作品明显受到德国浪漫派，

特别是舒伯特和布拉姆斯的影响。自创立新兴作曲家联盟后开始摸索建立适合于体现民族风格的东洋和声体系。他主要的作品有歌曲《悼念亡故的孩子》、管弦乐音诗《芭蕉纪行集》(1937)。这部音诗是根据他创作的同名合唱曲改编的，声乐的四个声部分别由小提琴、萨克管、圆号和小号承担，全曲由十个精致短小的乐章构成，和声语言具有鲜明的民族特色。

清瀬保二(1900～1981)早年曾师事山田耕筰，后从德国作曲家、指挥家普林斯海姆学习音乐理论。他早期创作的歌曲受法国风格影响，其钢琴作品《山冈之春》、《钢琴小组曲》等受车列普宁赞赏，曾在西方出版。30年代后期，其创作逐渐表现出强烈的民族意识，力图将雅乐、神乐和民谣的音乐因素吸收到其作品中，因此他被视为日本民族乐派的先驱。1940年创作的管弦乐《日本祭礼舞曲》较鲜明地体现了他在这一时期的音乐风格。这首乐曲由三个乐章构成。中速的第一乐章采用了神乐的嗓子节奏和曲调，慢速的第二乐章则使用了雅乐的曲调，快速的第三乐章的音乐以独具效果的平行四度进行，全曲表现了一种祭礼场面的热闹气氛。战后他仍积极从事创作，写有管弦乐《日本素描》(1963)、交响乐《杜甫的诗》和室内乐《尺八三重奏》等。

桥本国彦(1904～1949)毕业于东京音乐学校，1934～1937年间在维也纳从谢涅克和勋伯格学作曲。他是最早将法国印象派音乐技法引进日本的作曲家之一，作有芭蕾舞音乐、钢琴曲、交响乐和歌曲等，其中最有特点和影响的是歌曲《斑猫》(1928)。这首歌曲一反当时在日本占支配地位的德国艺术歌曲的抒情性，而继承了德彪西和拉威尔的风格，全曲基本采用朗诵调，间或插入一些抒情性片段，开辟了日本艺术歌曲创作的新方向。

与前面几个作曲家不同，**伊福部昭**(1914～)是通过自学而走

上作曲道路的。他出生在北海道的一个海港，从小接触到当地土著居民的民间音乐，这对他以后的音乐创作产生了极大影响。1935年他毕业于北海道大学林学系，同年创作了《日本狂想曲》，获得了车列普宁一等奖，次年在波士顿演出，产生很大反响。该曲取材自北海道阿依努人粗犷原始的祭礼舞乐，全曲分《组曲》和《祭》两个乐章，音乐极具动力性。一些段落采用了传统舞乐特有的5/4拍子；配器上打击乐器处于十分突出的地位，小提琴运用了非传统的演奏方法；曲中喧闹的祭礼音乐与以精致的复调技术写成的抒情段落形成了鲜明对比。这些处理当时都是相当具有创新性的。战后他在东京音乐学校作曲系任教，1976年起就任东京音乐大学校长。他的其他主要作品有管弦乐《风俗性的三折画》(1937)、《塔普卡勒交响曲》(1954)、《第二小提琴协奏曲》(1979)等。

三、第三阶段——多样化的时代

1945年以后，日本新音乐进入了发展的第三阶段。随着交通工具和信息传播手段的飞速发展，各种西方现代音乐的创作技术涌入日本；一批年轻的作曲家崭露头角，各自显示出强烈的创作个性；不少作曲家已不再满足于通过使用某些民族音调或模仿某种传统乐器的音色去显示民族风格，而力图以某种带有哲理性的构思，运用各种可能的音乐手段，在更深的层次上体现出作品的民族精神。于是战后的日本音乐创作开始了一个多样化的时代。

一方面，第二阶段形成的民族乐派传统在战后仍具有一定的影响。伊福部昭及其学生芥川也寸志和团伊玖磨等坚持走以西洋传统音乐技法为基础，适当吸收新古典主义和现代派音乐的表现手段，创作具有鲜明民族特色的作品这一条道路。

团伊玖磨(1924～)1945年在东京音乐学校毕业，曾先后从师

于下总皖一、诸井三郎等。1951年创作了著名歌剧《夕鹤》,获得多种奖，在国内外演出400余场，成为日本歌剧的代表作。该剧取材自日本民间传统《仙鹤的报恩》,歌颂了劳动人民对真善美的追求。其音乐充分地注意到日本语言特点，尽量避免使用西洋歌剧那种篇幅冗长的咏叹调,而大量采用短小精致的朗诵调风格的旋律,使音乐更具生活气息。性格鲜明的主导动机贯穿全剧，使音乐前后呼应连贯统一。乐队对剧情的展开起到了十分重要的作用。除此之外,他还作有交响组曲《丝绸之路》(1954)、歌剧《杨贵妃》(1958)等。这些作品的音乐语言平易近人，独具抒情性，很受日本人民的喜爱。

芥川也寸志(1925～)1949年毕业于东京音乐学校研究科。早期深受普罗科菲耶夫和斯特拉文斯基影响，作有《交响三章》(1948)、《三折画〈弦乐三章〉》(1953)和参观印度埃洛拉寺院后而写的《埃洛拉交响曲》(1958)。其中《弦乐三章》较集中地体现了他的创作风格。这首乐曲的三个乐章虽有相对独立性,但从音乐材料和结构看,它们是统一的。第一乐章是4/4拍的快板小型回旋曲。开始时呈示的旋律采用2+3(+1)小节的非方整结构，充满跳跃感。它不仅被作为这一乐章的主题，而且在第三乐章也出现了这个主题的节奏与动机的逆行型，因此它可以被视为全曲的核心音乐材料。第二乐章采用行板的5/4拍子,为三部曲式结构,非对称的节拍以及弦乐器各种不同奏法所造成的音色变化给人以很深的印象。第三乐章是急板的以8分音符为基本节拍单位的变拍子回旋曲，在力度和音高上反复进行变化，表现出祭礼的神秘气氛。他的其他作品也像这首乐曲一样，常常采用固定的节奏型和音型作为统一乐思的主要手段。

而另一方面，众多的作曲家则已不满足于西洋传统的创作手

段，而热衷于研究和应用各种现代音乐的技法，并将它们与从日本邦乐中抽象出来的若干音乐要素相结合，开拓出具有时代特征的音乐表现新途径。

入野义朗（1921～1980）是一位自学成材的作曲家。早在1951年，他已写下了日本最早的十二音音乐作品《七件乐器的室内协奏曲》。50年代，他的重要作品有《弦乐六重奏》（1950）、广播剧配乐《被遗忘的人生》（1957）、电视歌剧《绫之鼓》（1958）、《交响曲》（1959），其中多部在国际上获奖。他在1953年所写的《小交响曲》可视为在运用十二音技术方面比较成熟，并有所创新的代表作。这首乐曲是为小型管弦乐队写的，由三个乐章组成。第一乐章是小快板——快板——中板的引子与赋格，一开始便由鼓以渐增和渐减的方式奏出节奏型，接着由钢琴和木管奏出全曲的基本音响序列。第二乐章是3/8拍子慢板的主题与变奏，各个乐器群交替演奏，造成音色的变化与对比。第三乐章是2/4拍的创意曲，曲中以8分音符为基本节拍单位，组成各种节奏型，最后以渐慢的节奏型结束全曲。这首乐曲不仅娴熟地运用了十二音技术，还吸收了B·布拉赫尔的渐增渐减拍子变化方式和梅西安的以节奏型构成主题材料的手法，强化了全曲的统一感。从60年代起他对日本传统音乐发生了兴趣，作有《尺八与筝的协奏性二重奏》（1969）和《为两支尺八与管弦乐队的"转"》（1976）。

黛敏郎（1929～）曾留学巴黎，回国后潜心钻研具体音乐和电子音乐。1953年写成了日本最早的具体音乐作品《X·Y·Z》，1956年与诸井诚共同创作了日本早期电子音乐的代表作《七首变奏曲》，在运用电子技术开拓新音响材料方面取得了很大的成就。1958年他的兴趣突然转向佛教音乐，创作了《涅槃交响曲》。在创作前他已具有了在电子音响实验室制作作品的经验，因而他预先对

梵钟的音响进行了电子工艺学的分析，获得了有关音高与音色的数据。这大大有助于他决定用哪些乐器进行组合，可以产生梵钟那种清冷的音响效果。这种模拟梵钟的音响被作为贯穿全曲的主导因素，同时加进了男声独唱和合唱的经文吟诵，更强化了乐曲所表现的寺院气氛。他力图通过音响去揭示佛教宣扬的永生世界。全曲分六个乐章，由六管编制的大型管弦乐队、男声独唱6人、十二声部的男声合唱队(60～100人)表演。此后他还写有《曼荼罗交响曲》、《舞乐》、雅乐《昭和太平乐》等，它们将现代技术手段与民族音调和音色相结合，为日本新音乐的发展开辟了一条崭新的途径。

三善晃(1933～)在东京大学法语系学习期间已创作了《单簧管、大管、钢琴奏鸣曲》，并获得音乐比赛一等奖。1955～1957年在巴黎音乐学院留学。回国后写有《交响性的变容》(1958)、《交响三章》(1960)、《管弦乐协奏曲》(1964)、合唱曲《儿童季节》(1965)和《五幅儿童画》(1968)等。这一期间他的作品风格纯正典雅、笔法细巧精致，具有浪漫主义和新古典主义的性格，但在音乐语言的运用上亦表现出他的个性特征和鲜明的时代感。1967年后他急剧地改变了原来的风格，这一年他创作的《第二弦乐四重奏》标志了这一转变。在这首乐曲中已听不到原来那种宁静的音乐对话，而代之以增减八度为核心的苦涩的动机。在激烈复杂音响的相互撞击和音响运动形态的急剧变换中显露出某种表现主义的倾向。此后他面向现代音乐，把电子音响、具象音响、吉他、马林巴及尺八、17弦筝等日本乐器引入创作中。在1974年完成了他新时期的代表作《大提琴协奏曲》。

60、70年代享有国际声誉的日本现代派作曲家首推武满彻(1930～)。他自学成材，19岁前后与作曲家汤浅让二等组成“实验

工房”，开始其作曲生涯。在50年代他已创作了《弦乐追思曲》(1957)等颇具新意的作品。60年代完成了由17件弦乐器合奏的《地平线上的多里亚》(1966)和琵琶、尺八与乐队的《十一月的阶梯》(1967)、钢琴与乐队的《星群》(1968)。其中《十一月的阶梯》成功地运用现代手段将日本传统乐器独特音色与西洋管弦乐队有机地融合在一起。它是一首单乐章的协奏曲，由11首开放式的小变奏曲构成，但它们不是以旋律为主题，而是以音色动机为基础的变奏曲。序奏中呈示的三个音色动机是全曲的核心材料。2小节的动机Ⅰ由竖琴和弦乐器群摇摆不定的音响组成；接着左侧的12把小提琴自高音区急速下行，造成风声的效果，构成动机Ⅱ；右侧的中提琴和大提琴交混奏出的集群音作为动机Ⅲ。以后各段随着音色的不断变化像卷轴画那样逐渐展开，形成在时空上浑然一体的奇异音响世界。70年代他又全部用雅乐的管弦乐器创作了《秋庭歌》(1973～1979)，该乐曲一方面保留了雅乐原有的那种幽玄的韵味，另一方面在配器、曲式、节奏和音乐展开上又有重大的突破。80年代他还有《弦乐四重奏》等新作。

第二章　朝鲜音乐

第一节　概　　说

朝鲜半岛位于亚洲大陆东部，北与中国为邻，东北与俄罗斯接壤，东南隔海峡与日本相望。面积约22万平方公里，人口5000多万，均为朝鲜族，通用朝鲜语。

朝鲜半岛多山，山地与高原约占总面积的四分之三，主要分布在北部和东部；丘陵和平原则在西部和南部，人口较密集。朝鲜境内河流短小流急，较大河流有鸭绿江、图们江、大同江、汉江、洛东江。全境属温带季风气候，南部海洋性气候特点显著，北部向大陆性气候过渡。

考古材料证明，朝鲜上古时代经历了人类社会发展的几个早期阶段。约在公元前4世纪发展成部落集团，开始使用铁器。此后，中国西汉王朝曾征服过古代朝鲜，将其划分为四个郡。公元4～7世纪，一些部落集团相互兼并，形成高句丽、百济、新罗三国鼎立的局面。新罗国于公元660和668年征服了其他两国，完全控制了朝鲜半岛，其时佛教兴盛，提倡儒家思想，并建立了科举制度。公元9世纪末国家再度分裂，产生了“后三国”。918年王建建立高丽国，十几年间成为统一的国家，疆域扩展至鸭绿江。公元1170年发生军事政变，建立了以崔氏为首的武臣政权，1392年高丽王朝灭亡，建立了李氏王朝，定都汉城，历26代君主。李

朝期间尊崇儒学，文化科学有长足发展。1234年出现活版印刷；1420年设立皇室学术机构；1443年创造出完整的朝鲜语标音文字。16世纪，日本武将丰臣秀吉两度远征朝鲜以达侵略中国的目的，在中国明朝军队的援助下，朝鲜军民打败了入侵者。中国满族推翻明朝后，朝鲜被迫向清朝纳贡称臣。

从17世纪中期开始，朝鲜发生重大变革。“实学派”兴起，提倡科学，批判儒学，天主教从中国传入朝鲜。朝廷压迫天主教，维护儒教。19世纪冲突激化。1864年高宗少年登基，其父大院君摄政，实行闭关锁国政策。1873年日本派遣军舰迫使朝鲜对其开放港口，美、英、德、俄、法继之在汉城设立常驻使团，朝鲜再次开放门户，西式学校和报刊出现。1894年爆发东学道起义，李氏王朝求助于清政府派兵，日本也乘机派来大军，两军终于爆发大战，日本战胜，清政府被迫签订马关条约，承认日本在朝鲜的特权，1910年朝鲜半岛被日本吞并。此后，朝鲜人民进行了一系列反抗殖民统治的斗争，直至1945年8月日本投降。8月和9月，南北朝鲜以北纬38度线为界先后成立了大韩民国和朝鲜民主主义人民共和国。1950年爆发了朝鲜战争，持续3年，后以板门店停战协定告终，南北分治的局面一直持续至今。

尽管如此，包括音乐在内的朝鲜传统文化无论在历史上还是在今天仍是统一的整体。因此，本章论述其传统音乐时理所当然地应涵盖整个朝鲜半岛，只有在谈到1945年后专业音乐创作时，才分别进行介绍。

第二节　音乐历史简述

关于朝鲜半岛上古时代音乐的史料非常少，只能从中国陈寿

所著的《三国志》等文献中略知一二。当时该地的东盟、扶余、马韩等几个部族在播种和收获时节常在祭天仪式上钟鼓杂戏，以敬神灵。可以推断当时的音乐活动是与原始宗教结合在一起进行的，尚未成为独立的艺术门类，所用的乐器主要是锣、鼓，这也许就是流传至今的农乐的原始形态。

一、三国时代（公元前57～公元935年）

公元4世纪以后，朝鲜半岛先后形成了高句丽、百济、新罗三个国家，史称三国时代。其中高句丽比其余两国更早地接触外来文化，在音乐上也率先与中国大陆交流，并由此接受了西凉、龟兹、疏勒、安国、康国等地的西域音乐。

高句丽位于朝鲜北方，从建于4、5世纪间的安岳、通沟、八清里这些古坟的壁画中可以窥知该王国初期音乐舞蹈的表演形态。当时为舞蹈伴奏的乐器有箫、鼓、玄琴、阮咸、担鼓、角等，其中玄琴是由朝鲜音乐家王山岳创制的。据我国《隋书》记载，高句丽乐器达14种。它的音乐被称为高丽伎，被纳入隋七部、九部伎和唐十部伎中。百济国位于朝鲜半岛的西南方，它与中国南朝的宋和北朝的北魏有密切的交往，产生了艺术水平较高的假面舞。公元612年百济人味摩之曾在日本传授过这种来自中国南方，以吹打乐伴奏的乐舞。百济使用的乐器包括鼓、角、竖箜篌、筝、篪、笛、筚篥等。新罗国在朝鲜东南部，公元7世纪末并吞了高句丽和百济。统一前其音乐主要是徒歌，统一后音乐有很大发展，音乐家于勒创制了朝鲜代表性传统乐器伽倻琴。其器乐以三弦、三竹为中心，即玄琴、伽倻琴和乡琵琶，大笒、中笒和小笒（三种不同大小的横笛）。除此之外在一些壁画中尚可见到铜鼓、腰鼓、唐琵琶、洞箫、笙、箜篌等从中国及西域传入的乐器。在这个时代，玄琴艺术发展到较高水平，产生了自王宝高起的数代

传人，他们创作了大量琴曲和筝曲。当时还设置了音声署，专事音乐的管理和整理。

二、高丽王朝(936～1392)

高丽王朝继承了上一时代的音乐文化，并将它加以发展。在佛事仪式“八关会”和“燃灯会”上表演的歌舞百戏，成为当时音乐生活的主流。另外，前朝传入的中国唐朝音乐及此间相继传入的宋朝乐舞和大晟乐也对高丽乐坛产生了重要影响。

宫廷音乐按其来源被分为乡乐(朝鲜乡土固有音乐以及被乡乐化了的外来乐)、唐乐(中国及西域的民间音乐)、雅乐(中国的宫廷祭礼音乐)。当时乡乐中歌曲有明显的发展，见诸史籍的曲目有《西京别曲》、《青山别曲》，《双花店》等，其音乐特点是一字多音，曲调华丽，长于抒情。使用的乡乐器除前述的三弦、三竹外，又加进了长鼓、奚琴、笛。唐乐中唐朝的乐舞，例如《抛毬乐》、《献仙桃》、《寿延长》、《五羊仙》、《莲花台》，宋朝的词乐，如《念奴娇》、《洛阳春》等经常在宫廷演出。公元1114和1116年，宋徽宗先后两次赠送高丽王朝大批中国燕乐和雅乐器，它们因编制形式不同分为登歌与轩架两类，包括编钟、编磬、琴、瑟、笛、箫、笙、埙、敔、柷、方响等，在宫廷祭祀孔子和社稷时用它们演奏大晟雅乐。

三、朝鲜时代(1392～1910)

这一时代又称做李氏王朝时代，按其发展又可再分为前后两个时期。

李朝的开国君王崇尚儒学，它一方面促使雅乐更趋完善，另一方面却抑制了词乐的发展。流传下来的一些词乐作品不过是将前朝的乡乐和雅乐曲调配上内容严肃的新词而已，如《保太平》、《定大业》一类。但是宫廷对雅乐的重视却导致音乐家们对律学和

乐学进行深入研究。到了世宗时代，宫廷乐坛上出现了朝鲜历史上最伟大的音乐家朴堧(1378～1458)。他受世宗委派，掌管“掌乐署”。首先他对雅乐进行了整理，以中国编磬的黄钟为基音，依据三分损益法计算出编磬其余11音的音高。在此基础上他监制和改革了数十种乐器，并确定了乐队的编制。他还培养了大批乐师，创作了一些器乐合奏曲。他还有一项重要成就，就是在整理雅乐乐谱的过程中，设计出“井间谱”。这种乐谱是以文字记录音高，以井字形的间隔表示时值。正是由于“井间谱”的问世，使得不少古曲能够流传至今。这一时期理论上最重要的成果是1493年成俔编纂的《乐学轨范》，它以文字和图像详细地记录了当时宫廷的乡乐、唐乐和雅乐，并且追述了前朝的音乐历史、乐器、理论和有关制度，是研究朝鲜古代音乐史最重要的文献。

李朝后期(1593～1910)宫廷音乐中的雅乐渐趋衰微，唐乐逐渐乡乐化，乡乐中产生了弦风流、竹风流、大吹打、细乐、歌乐等几种演奏形式和音乐体裁。由于实学思想抬头，儒学地位下降，民间音乐得以蓬勃发展。在广大农村，民谣和农乐广泛流行。在市民中，歌曲、歌辞、时调和短歌这些上层社会的音乐体裁逐渐大众化，表现内容渐趋多样化。在18世纪，“板嗦哩”这种长篇说唱繁荣起来，形成固定的艺术样式，产生了《春香传》、《沈清传》等优秀作品，为20世纪初唱剧这种民族歌剧的创立奠定了基础。器乐在这个时期也有长足发展，出现了由管弦和打击乐器组成的小型室内乐。19世纪伽倻琴手金昌祚倡导的器乐独奏形式——散调，也迅速流行开来，为器乐的独立发展开辟了道路。

四、近代和现代(1910年以后)

1910年朝鲜沦为日本的殖民地，民族音乐文化受到极大摧残。30年代，在抗日救亡运动中涌现了大批反映抗日斗争的歌曲，如

《游击队进行曲》。它们立足于民谣的传统，同时又吸收了苏联群众歌曲的一些音调特点，扩展了表现时代精神的手段。

第二次世界大战结束后，朝鲜民主主义人民共和国在音乐建设上取得巨大成就，产生了大量优秀作品，其中包括进行曲风格的群众歌曲、民谣风格的抒情歌曲和各种类型的合唱曲。在50年代传统的唱剧艺术有了突破性发展，剧中增加了对唱、合唱、重唱和管弦乐，大大地丰富了音乐表现手段，《春香传》等传统题材作品相继问世。

在大韩民国，传统音乐与西洋音乐并存。在一些祭孔和祭祖仪式上继续演奏古典宫廷音乐。汉城大学设立了传统音乐专业，教授"板嗦里"、散调等。李惠求、张师勋等学者在整理研究民族音乐方面也取得一定成果。同时相继建立了不少西洋音乐团体，开展了活跃的演出活动，定期举办国际音乐节。大批音乐人材赴欧美留学，涌现了尹伊桑、郑京和等享有国际声誉的杰出音乐家。

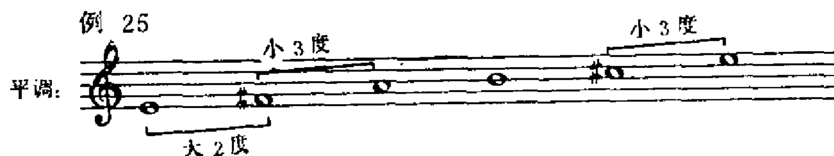
第三节　传统音乐的基本特点

如前所述，朝鲜传统音乐分雅乐、唐乐和乡乐三大类，这里着重谈一下它的固有音乐——乡乐的基本特点。它既包括乡乐中的古典音乐，也包括民间音乐。

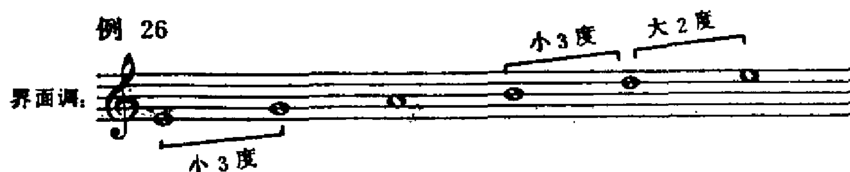
一、调式构成

宫廷乡乐的调式是以无半音的五声音阶为基础构成的，按其调式音阶的结构可分为平调和界面调两种。

例 25



这种调式的特点是无第三、第七级音，第一、二级音为大二度，第二至四级和第六至八级音之间均为小三度，具有大调式的性质。



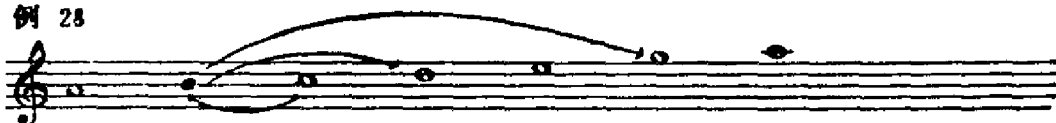
其第一至三级和第五至七级音之间为小三度，第七、八级音为大二度，出现了平调所没有的小七度音程，具有鲜明的自然小调特点。

这两种调式也是朝鲜民间音乐最基本的调式形态。以汉城为中心的中部地区和以平壤为中心的西道地区的民间音乐常使用平调调式(也称做羽调)，其音调比较明朗。平调式的民谣有一个突出的特点，它常常插入第七级变化音，但它不作为调式结构音，而仅作为经过音、装饰音使用，而且它一般只作大二度下行，而不作小二度上行，因此只起旋律色彩音的作用。



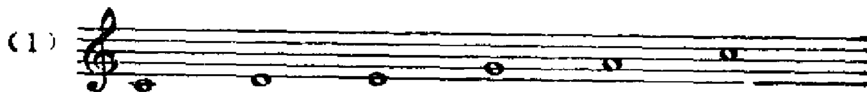
南方的民间音乐多使用界面调调式。其曲调所表现的情绪往往较委婉。在该地区的一些民谣、说唱和器乐散调中还常常可以听到这种调式的变化形态，即加进第二级音的界面调六声调式。采用这种调式的旋律，其第二级音不作小二度上行，而是跳进上行到第四或第七级音，只有在旋律下行时才会出现由第三级至第二级音的半音进行：

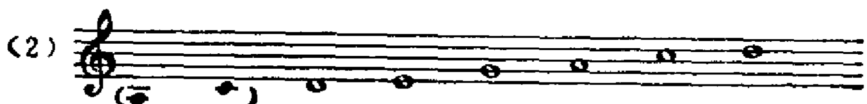
例 28

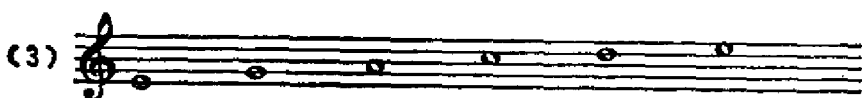


除了这两种最基本的调式之外，还有3种分别以do、re、mi为主音的五声调式，即：

例 29
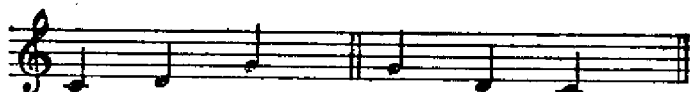






一般讲来，第(1)种调式仅用于极少数民谣中，而且它们大多是近代才产生的，如《新阿里郎》、《诺多尔江边》等。第(2)种调式见于部分民谣、叙事曲或器乐散调，在散调中音乐虽然围绕re音进行，但最后却往往以其下四度音la为终止音，因而具有双重调式的性质。第(3)种调式多见于南方各道的民谣，如《东开谣》、《密阳阿里郎》等。

二、旋律特点
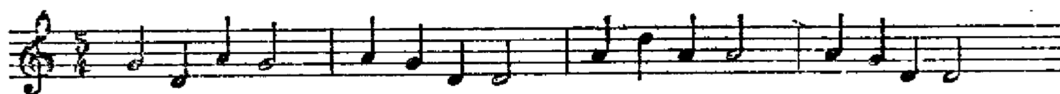
朝鲜音乐有一个十分鲜明的、并带有普遍性的特点，这就是以四度和二度作为构成旋律的支柱音程，而尽量避免大小分解三和弦式的旋律进行。例如：

例 30



在旋律中四度和二度音程往往连接使用，这种曲调特征由来已久，在南方古老民谣《月亮啊，月亮》的简短旋律中已有典型体现：

例 31



当然，这只是最基本、最典型的旋律进行，在丰富多采的朝鲜音乐中还有多种不同的音程结合样式。例如九度、八度的上行跳进在民谣中也常可见到。京畿道的《倡夫谣》中运用九度大跳，表现出一种昂扬豪迈的情绪，增强了音乐的力度和新鲜感。

例 32

八度大跳的情况与此相似，例如《农夫歌》：

例 33

在表现难以抑制的情绪冲动时，旋律中往往会出现三度、四度、五度音程的连续上行，使音乐产生巨大的推动力，例如全罗

道民谣《三山半月》：

例 34
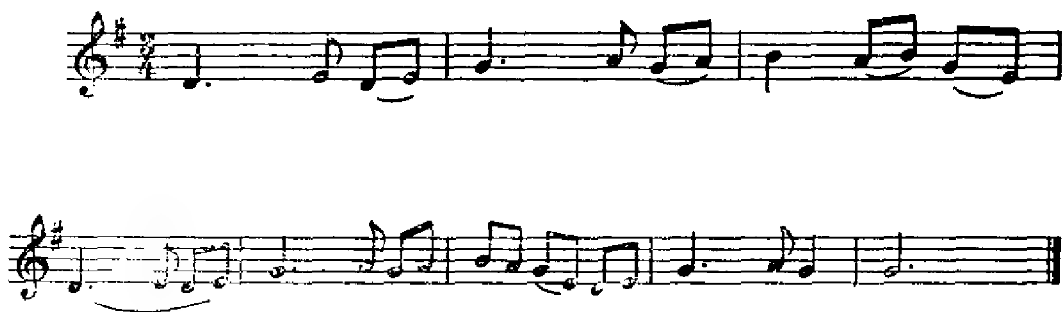


至于二度、三度的级进（在五声音阶的音乐中三度也是级进）则更常见。朝鲜音乐与其他民族的音乐的不同之处在于，这种较为平稳的级进旋律通过多种不同的切分节奏而变得富有活力，如《法成诵船歌》：

例 35



除此之外，旋律围绕调式主音或骨干音作螺旋式上行移动，也是朝鲜音乐的一个重要特点，它与前面讲到的几个特点自然地结合在一起，使音乐富于变化，更加委婉动听。如《阿里郎》：

例 36



三、节奏形态

要认识朝鲜音乐的节奏规律，首先应了解其语言特点。朝鲜语的语汇本身就蕴含着音乐的两个基本要素——声音的高低和长

短。一个具有两个或两个以上音节的语汇，必有一个或两个音节通过声调的高扬或时值的拖长而强调出来。但是声调高扬的音节未必伴随着时值的拖长，相反也是这样，两者既可以同时，也可以独立地起作用。其语汇音节的长短不像一些民族的语言那样，有比较固定的位置，而是自由和富于变化的。一般讲来，长短的安排是在短长和长短，即 ♪ ♩ 和 ♩ ♪ 这两种模式的基础上加以伸缩和变化的。音节长短高低的微妙配合大大地丰富了语言的表意内容。发音相同的语汇由于每个音节长短高低不同而具有多种完全不同的词意。

朝鲜音乐中正是以长短这个词来表示节奏规律的。各种不同的节奏样式由长鼓等打击乐器击奏出来。长短首先具有节拍的意思，同时也包含速度的意义。另外，它还可以成为乐曲的名称和表示旋律的特性。音乐的长短规律是以语言的长短规律为基础，并通过与音乐的其他要素相结合而加以发展的。
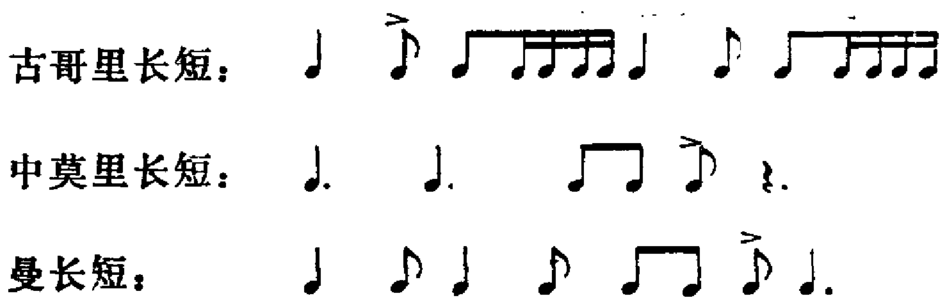
与其他东方国家的音乐不同，朝鲜传统音乐具有明显的3拍子倾向，即使是6/8、12/8、6/4这些复拍子也是按3拍子的特点来安排的。例如：♩.往往不是作为一个节拍单位，而是按3拍子的规律来加以分解的：

例 37



在复拍子中以此为基础可以组合成各种复杂多变的节奏型，再加上强拍位置的变换，便使得音乐的节奏结构显得更为复杂细致了。通过对下面3种12/8拍子的长短节奏型进行比较，我们可以看出朝鲜音乐丰富多样的节奏：

例 38



朝鲜民间音乐最常用的是6/8、12/8、6/4、9/8等复拍子。另外，5/8、10/8、10/4等混合拍子也不少见。市民阶层的音乐，如歌曲、时调和散调主要使用混合拍子，它们往往被作不对称的节奏安排，如3/4+7/4，11/4+5/4。当然，朝鲜也有不少单拍子音乐，如3/4、4/4、3/8。另外，在少数抒情性民谣中偶然也可见到自由节奏的例子，例如京畿道的《长阿里郎》。

朝鲜传统音乐最常使用行板速度，一些民谣在结尾时用快板速度，慢板的音乐极为少见，这与其舞蹈节奏有密切关系。

第四节 音乐体裁

一、正 乐

朝鲜的古典宫廷音乐又称做正乐，也就是“正大之乐”的意思。在历史上，正乐这个名称往往与意为“雅正之乐”的雅乐相混用，但由于在李朝中期属于中国系统的雅乐与唐乐逐渐衰落，仅存的少量曲目和唐乐器也基本上乡乐化了，因此这里所说的正乐，主要是指以乡乐为中心的音乐，不同于祭祀仪式上所用的雅乐。

(一)竹风流与弦风流

风流在这里是娱乐性音乐的意思，它包括两种类型，一种是以

乡笛为中心的管弦乐合奏，称做竹风流；一种是以玄琴为中心的管弦乐合奏，叫弦风流。

竹风流与弦风流在乐队编制和演奏法上的区别如下表所示：

竹　风　流	弦　风　流
乡笛2，在高音区用力吹奏。	细笛，音量较小。
奚琴1，琴马置于共鸣筒中央，音量较大。	奚琴，琴马置于共鸣筒边缘，音量较小。
唐笛，可以用。	唐笛，不用。
短箫，不用。	短箫，可以用。
玄琴，2台以上。	玄琴，限用1台。
伽倻琴，2台以上。	伽倻琴，限用1台。
牙筝，可以用。	牙筝，不用。
长鼓，以杖击中心。	长鼓，以杖击边缘。
大鼓，用。	大鼓，不用。

竹风流中有相当一部分曲目是舞蹈伴奏音乐，在这种场合它又被称为“三弦六角”。其代表性曲目是《与民乐》(又名《升平万岁之曲》)和《平调会相》(又名《柳初新之曲》)，这些乐曲是由器乐合奏段和联唱段构成的。弦风流乐曲多用于节日喜庆和春游等场合，代表性曲目是《灵山会相》(又名《玄琴会相》，它由上灵山、中灵山、细灵山、歌乐、三弦道里、下弦道里、念佛、打令、军乐九段构成，前八段用界面调，终曲用平调。

此外尚有非弦风流编制的弦乐合奏曲，著名的是《步虚子》，由玄琴、伽倻琴、洋琴和长鼓演奏。它是高丽时代从中国传入的宋词音乐，词分前后两段，音乐由前段的A、B和后段的C、B组成，现在这首乐曲已完全器乐化，去掉了歌词，音乐分A、B、C三段。

（二）以唐笛为中心的管乐合奏

这种合奏样式属于唐乐系统，原来使用的都是唐乐器，现在混用大笒、奚琴等乡乐器。除管乐器外还加进了编钟、编磬和方响等旋律性打击乐器。它主要演奏皇家宗庙祭祀、出行、行幸等场合所用的祭祀乐和行进乐，曲目包括从中国传入后乡乐化了的《步虚子》、《洛阳春》，朝鲜音乐家自己创作的《与民乐慢》、《保太平》、《定大业》等，这些乐曲现在都用朝鲜特有的非对称性长短节奏型。

另外从古代宫廷流传下来的吹打乐和文庙祭孔乐也属于正乐范畴，不过现在已很少有机会演奏了。

二、民俗乐

（一）声乐

在朝鲜民俗乐中声乐曲占绝大多数，其中大部分是在劳动人民中广泛传唱的民谣，其余还有几种流行于上层阶级和城市知识分子中的声乐体裁。

1. 农谣

农谣是农民在生产劳动中创造出来的，其内容与之有直接联系的口传民间歌曲，可分为田野作业、家庭手工作业、捕鱼作业及其他劳动的歌谣。其中田野作业和捕鱼作业歌谣的数量最多。按劳动方式又可分为集体劳动和个体劳动歌谣，两者在音乐风格和演唱方式上有明显的区别。

集体劳动歌谣多由两部分构成。一部分是领唱，它的曲调富于抒情性和即兴性，通过领唱者的歌唱抒发出大家的情感，有时也即兴反映出众人对当时发生的某一事件的体验。领唱者往往也是集体劳动的指挥者。另一部分是齐唱，是对领唱的呼应，其节奏与劳动的动作相合，起协调集体劳动的作用。当然，集体劳动

并非都需要协同动作，例如插秧、除草等，因此从事这类劳动时所唱的农歌没有领唱、齐唱之分，其曲调自由，节奏缓慢，以抒情为主，例如《龙江阿里郎》、《割稻歌》等。集体劳动歌谣的另一个特点是喜欢采用联歌的演唱方式，即由2、3首歌谣联结而成，相互既有联系又有对比，乐曲按照“逐渐展开”的原则来安排，速度由慢转快，曲调由静而动，沉思性与欢快性的音乐形象形成对比。

个体劳动歌谣主要反映单个劳动者自身的情感体验，是纯抒情性的独唱歌曲。乐句多有反复，节拍与劳动动作相一致。这类歌曲的数量也不少，如《织布歌》、《采桑歌》、《纺车歌》、《推磨歌》。这种歌谣还有一部分是采用自由节奏的，在耕田、送肥时演唱，它们的音域往往比较开阔，旋律线悠长。

2.抒情谣

民间抒情歌曲是朝鲜民谣中流传面最广的一种，它最生动自由地反映了广大人民丰富的感情世界。爱情是这类民谣表现的中心主题，它把人们在爱情生活中的喜怒哀乐用旋律展示出来。抒情谣在漫长的流传过程中，通过不断锤炼，凝聚了朝鲜音乐中最有特色的要素，集中地体现了朝鲜民族的性格。

抒情谣多数采用分节歌形式，少数采用通节歌形式，即把几段歌词连贯起来配以一个完整的曲调，例如《六字碰唱》、《愁心歌》就是用通节歌形式的。抒情谣的旋律大都比较流畅轻快，少数情绪较为凄婉哀怨，其节奏均衡规整，常用带再现或叠歌形式的二部曲式，偶尔用三部曲式或回旋曲式。

在这类歌谣中，同名歌谣往往有多种变体，其歌词内容基本相同，但旋律不同，最典型的是《阿里郎》。朝鲜各地有数十首《阿里郎》，内容上都是把对阿里郎山岭的情感与对丈夫的爱恋结合

起来加以表现的，但曲调上却有很大差别，音乐风格相当地方化。《难蓬歌》的情况也与此相似，只是流传面较小，变体的数量少一些而已。

3.风俗谣

这是指各种民间的风俗世态歌曲，常在婚丧嫁娶、节日娱乐活动中演唱，与人民日常生活有密切联系。其中最有代表性的是轮舞歌，它原来是男女青年在月夜下的海滨、河边或村庄的空场上边舞边唱的歌曲，较流行的有《月亮啊，月亮》、《江江水月来》、《拉依嗦》等。其曲式结构以二段体为基础，音乐轻松欢快，舞蹈性强。

风俗谣中童谣占很大比重，它们多与儿童游戏活动相联系，唱这些歌时往往伴随着做相应的游戏。《跳绳》、《捉迷藏》、《捕蜻蜓》、《拍手掌》等都是流传很广的儿童游戏歌。另外，像《采山菜》、《哄麻雀》这些反映儿童日常生活的歌谣和《掉了门牙的小狗》、《僧僧光头僧》这些讽刺性的童谣也是很有生活情趣的。童谣的旋律以级进为主，相当口语化，节奏性强，结构十分短小，通常只有一个乐句或乐段。

除此之外，殡丧时所唱的《抬棺材吆呼》等挽歌，从事传统体育活动时唱的《拔河歌》、《射箭歌》，酒宴上唱的《劝酒歌》以及带有文化教育性质的《字母解答歌》等均属于风俗谣的范畴。

4.长杂歌和短歌

朝鲜中部和西部流行一种称做长杂歌的音乐体裁，就内容而言它属于抒情叙事性歌谣。其歌词采用韵文体，具有一定的情节性，描写某一事件的开始、发展和结束的过程，但同时又有强烈的抒情色彩。

长杂歌的旋律在抒情时通过动机的发展变化加以展开，在叙

述情节时则具有朗诵调的特点，曲调多作反复。中部的长杂歌称做“京畿长杂歌”，著名曲目有《小春季歌》、《执杖歌》、《游山歌》；西部的称做“西道长杂歌”，著名的有《孔明歌》、《楚汉歌》等。

南方的抒情叙事体歌谣是短歌。它比普通的民谣长，比长杂歌短，内容多涉及自然与人的关系，以及对大自然的赞美。它通常采用通节歌形式，旋律与歌词内容结合密切。常被作为说唱音乐板嗦哩的序唱，以渲染气氛。流行较广的有《竹杖芒鞋》、《万古江山》、《江南行》等。

5.歌乐——歌曲、歌辞和时调

歌乐原来是上层阶级和市民阶层创作和欣赏的歌谣的统称，具体可分为歌曲、歌辞和时调三种，它们都是抒情性歌谣。

歌曲和歌辞产生在高丽时代，在18世纪进一步发展普及。据《海东歌谣》记载，当时知名的歌曲家有百余名之多，多属于知识阶层。流传至今的歌曲有《慢大叶》、《中大叶》、《数大叶》、《太平歌》等25首。歌曲的曲调是固定的，但可以配上不同的词，用这些曲调填写的歌词有数千首。歌曲的曲调兼用平调和界面调，常以多曲联唱的方式表演，速度由慢渐快，中间有几次调式转换。就总体而言音乐具有凝重的士大夫气质。以玄琴、大笒、短箫、筚篥和长鼓伴奏。

与歌曲相比歌辞更接近民间抒情歌谣的风格，多采用通节歌形式，一曲一词，没有反复。旋律富于变化和装饰，多以假声演唱。伴奏乐器以长鼓为主，此外还有奚琴、大笒、筚篥。今传曲目12首，如《竹枝词》、《相思别曲》等。

时调是更具有群众性的通俗歌曲，是在歌曲和歌辞的基础上产生出来的。其篇幅较为短小，音乐较简单，具有朗诵性。今传曲调5首，一曲可配不同的歌词。它与歌曲的主要区别在于，歌

曲由五段构成，它由三段构成；歌曲是10/16拍或10/10拍，时调为3/5拍和5/8拍。

6.板嗦哩——说唱音乐

板嗦哩是一种叙述完整故事情节的长篇说唱，以小鼓伴奏。它形成于18世纪后半期，19世纪末达到全盛。见诸史籍的板嗦哩曲目有12首，传至今天的有5首，即《春香传》、《沈清传》、《兔子传》、《赤壁传》、《兴甫传》。

它的表演包含唱、白、表情动作三个要素，其中唱居主导地位。表演者既可以通过形象鲜明的曲调咏唱韵文体的诗歌，生动地揭示故事中人物的性格、内心活动和思想感情，也可以站在旁观者的角度对事态、景物进行描述。板嗦哩的音乐兼用平调和界面调，其中界面调旋律居多。所用的节拍包括24/4、12/4、12/8、10/8拍等各种不同的节奏型。曲间偶尔插入一些现成的歌谣。演出形式是说唱一人、鼓伴奏一人，鼓手时以衬词帮腔。以渲染气氛。

说白是以散文形式叙说故事情节和人物之间的对话，有的说白是纯朗诵性的，有的则有一定的音高变化和节奏性，它作为一种表演辅助手段与唱有机地结合在一起，推动故事情节的展开。此外，说唱者还以简单的舞蹈性动作和丰富的面部表情来加强其艺术表现力。

(二)器乐

1.散调

散调是一种联曲体的民间器乐独奏曲。每曲通常由四段构成，按固定的长短体系排列，即珍阳调(慢板——柔板)、中莫里(行板)、欧莫里(中板——小快板)、挥莫里(急板)，间或插入其他板式。散调的音乐采用即兴、变奏、模进等手段加以发展，每

段的结构比较自由。其旋律与说唱音乐联系密切，富于戏剧性的变化。

散调这种音乐体裁最初是由伽倻琴手金昌祚确立的，他的伽倻琴散调规定了这种器乐独奏曲的基本样式。随后又产生了玄琴和大笒等乐器的散调。每种乐器的散调都以伽倻琴散调的结构为基础，同时又根据自己的性能和演奏技巧赋予它以独特的色彩，同时演奏家在表演过程中也通过即兴创作给散调音乐注入新的活力。

2.农乐

它是一种乡村的吹打乐，主要用作为农乐舞的伴奏，同时也在民间节日喜庆时演奏。它起源于农民祭神仪式的巫乐，直到近代才用农乐这个名称。农乐也是采用联曲体形式，其编排顺序与农乐舞的表演顺序相一致，叫做“十二番”。每段音乐的长短节奏不同，各段要反复演奏多次，表现出红火、热烈、欢乐的气氛，具有浓郁的乡村生活气息。

农乐的乐队以打击乐器为主，包括长鼓、小钲、钲、大鼓、小鼓等，旋律乐器是太平箫(唢呐)、螺角。乐器演奏者同时也就是舞蹈者。钲的击奏者是指挥，他敲打音乐的主要拍子，掌握乐曲的起始和段落转换。长鼓手在演奏中也占有重要地位，他击奏乐曲的节奏型，曲间常插入他的即兴独奏段，以热烈、复杂多变的鼓点把音乐推向高潮。大鼓和小鼓则主要为舞蹈动作击节。

第三章　印度尼西亚音乐

第一节　概　　说

印度尼西亚共和国位于亚洲东南部，赤道横贯其间。它由大大小小的13000多个岛屿组成，被称为“千岛之国”。这些岛屿星罗棋布，东西绵延5000余公里，其中最大的有爪哇、苏门答腊、加里曼丹、苏拉威西和西伊里安等。全国总面积达1904345平方公里，海岸线长达35000公里，是东南亚最大的国家。

全境基本上属于热带海洋性气候，高温、多雨、微风和潮湿是其四大气候特征。优越的自然环境为它带来丰富的物产，胡椒、木棉和金鸡纳霜的产量均居世界首位，天然橡胶、椰子、咖啡、棕榈油及各种香料的产量也居世界前列。另外，它的矿物资源也十分丰富，是世界主要石油输出国之一。

印度尼西亚约有1.3亿多人，由爪哇族、巽他族、马来族、马达族和阿齐族等100多个民族组成。半数以上人口居住在爪哇岛，它是印度尼西亚政治、经济、文化的中心。全国90%以上居民信仰伊斯兰教，其余信仰印度数、基督教、天主教、佛教以及一些原始宗教。在马来语基础上发展起来的印度尼西亚语是其国语，但在许多民族中还通行着自己的方言，如爪哇语、巽他语等。

印度尼西亚群岛是古代人类居住、繁衍的最早区域之一。1891年，荷兰人类学家在梭罗河流域挖掘出被认为是生活在50万

年前的猿人化石，经研究证明，它与澳大利亚的原住民波利尼西亚人属于同一族源。考古材料还证实，大约在公元前2000年，第一批来自印度支那半岛的马来人大规模移居到苏门答腊和爪哇等地，带来了新石器文明，他们被称做早期马来人。公元前500年左右，马来人最后一次从中国西南部，经过印度支那大批移居此地，他们征服了早期马来人，成为该地的统治力量，被称做后期马来人。他们具有更高的文明，擅长航海，掌握天文和测量知识，懂得冶炼和制造金属工具，会栽种水稻，有比较完备的政治组织形式。

公元1世纪左右,中国、印度开始与居住在苏门答腊和爪哇的居民进行贸易往来。甚至公元150年的希腊地理学家也在其著作中提到苏门答腊是"世界上最富饶的地方"。公元4世纪时，印度由于内战，大批王公贵族、婆罗门僧人、武士、学者和商人通过海路来到印尼群岛。他们与当地人通婚，传播印度教，势力不断扩展，以至在公元7世纪时建立起一系列印度人王朝，其中势力最大的是室利佛逝王朝(中国史书称为三佛齐)，它最初建都于苏门答腊的巨港，8世纪时政治中心移向中爪哇，其统治者笃信佛教。我国唐代高僧义净赴印度取经，返国途中曾在该国居留数年研讨佛学。室利佛逝王朝留下了许多宏伟壮观的佛教建筑，最著名的有建于公元8～9世纪的婆罗浮屠、勃兰班南陵庙，它们融印度的建筑艺术和印度尼西亚的本土风格于一体，对于研究印度尼西亚古代文化具有十分重要的价值，这些庙宇回廊上雕刻精美的乐舞图像是我们探讨印度尼西亚古代音乐历史的极其宝贵的材料来源。

公元10世纪，印度尼西亚的政治、经济和文化中心从中爪哇转移到东爪哇，处于国际贸易通道上。13世纪建立了印度尼西亚

历史上最强盛的王朝麻喏巴歇(中国史书称之为满者伯夷)，它通过海上丝绸之路与中国、西亚和欧洲进行频繁的贸易往来。伊斯兰教也随着东西过往的商船从西亚传入印尼，经过一个世纪左右时间，伊斯兰教传播到印度尼西亚的大部分地区，成为它的主要宗教，并最终导致16世纪在中爪哇建立起印度尼西亚第一个伊斯兰王朝——马打兰。

13世纪末，意大利探险家马可孛罗自中国返航欧洲途中曾在苏门答腊停泊，在他回国后所写的游记中记述了那里富饶的物产，刺激了西方新兴的殖民国家对这个所谓东印度群岛的侵略野心。16世纪，葡萄牙、西班牙和荷兰的船队先后驶达印度尼西亚，在这里开始了殖民地争夺。17世纪，荷兰成立了臭名昭著的东印度公司，逐渐排斥了其他西方国家的势力，在印度尼西亚进行了长达300年的殖民统治。印度尼西亚人民进行了长期顽强的斗争，终于在1945年赢得了独立，建立了统一的印度尼西亚共和国。

通过以上关于印度尼西亚地理、历史、民族、宗教与文化背景的简略叙述，我们大致可以得到这样两个结论：第一，印度尼西亚是一个由上万个岛屿，百余个民族组成的国家，特殊的地理人文环境决定了其社会经济发展的极端不平衡和随之而来的文化层次的复杂多样性，既存在发展水准较高的封建宫廷艺术，又存在多种多样遍布于各个偏远岛屿的部族原始文化，从某种意义上讲，它从空间上展示出人类文明各个不同阶段的发展历程。因此，从19世纪起它一直是各国人类学家、文化史学家和包括民族音乐学家在内的民族学家着力研究的重点地区之一。第二，在印度尼西亚漫长的历史发展过程中，由于移民、宗教和西方殖民统治等原因，它的文化曾先后受到中国、印度、葡萄牙以及伊斯兰文化的强烈影响。现今我们在印度尼西亚各地所看到的多种音乐和乐器

类型中，明显地包含着不同的外来因素，但它们经过与印度尼西亚的社会环境和本土文化的有机融合，已发生了根本性的变异，成为当地民族艺术不可分割的组成部分。因此，印度尼西亚应该被视为一个汇集多民族文化的大熔炉，在研究其音乐时，我们既要考虑到外来的影响，同时更应注意到印度尼西亚人民在发展民族音乐艺术的过程中所做出的独特贡献。

第二节　甘美兰音乐总论——以中爪哇为典型

提起印度尼西亚音乐，许多人可能一下子便会想到《梭罗河》等这些优美动听、脍炙人口、充满着热带风情的歌曲。但作为最集中体现印尼传统音乐文化特点，并且在世界范围产生重大影响的音乐种类却是中国听众不太熟悉的甘美兰。这种音乐在印度尼西亚分布范围很广，各地甘美兰乐队的编制和乐器名称有较大的差别，但它们在音阶、调式、音乐结构原则、演奏方式和社会功能等方面又有许多共同之处。为了叙述方便，我们首先将中爪哇的甘美兰作为其典型来加以介绍和分析，使大家能够概括地了解一下它的基本特征，然后再分别介绍它的地方色彩。

一、东南亚的锣群文化和甘美兰的演进历程

如果说东南亚音乐（除了越南）有什么区别于亚洲乃至世界其他地区音乐的突出特点的话，那就是它们代表性的传统音乐都是以打击乐器为主体进行合奏的，管弦乐器仅处于辅助地位。而在诸多打击乐器中锣属乐器又居中心位置。东南亚的锣与中国汉族的锣在形制与功用上都有所不同。它的吊锣与我国云南少数民族的铓锣形状相同，边缘较宽，锣面中央有一鼓包，是节奏性乐器；而水平放置的锣则呈带盖的锅状（简称釜锣），单个置于木架上

者是击节奏用的，按一定音高顺序摆放的排锣和围锣则是合奏中的主要旋律乐器。这种以锣为主体的乐队在东南亚各国到处可见，因此音乐学家们以锣群文化作为这个地区音乐的典型标志，而印度亚西亚的甘美兰则可以说是这种锣群文化的集中体现者。

国内外不少学者认为，东南亚的锣起源于铜鼓，而我国的云南、广西以及越南和缅甸的北部是铜鼓的故乡，另外在柬埔寨、泰国、印度尼西亚也有出土。一些民族音乐学家发现，在古代的一些少数民族中有将三四个大小不等的铜鼓编组演奏的事例，他们将它与印度尼西亚现存最古老的蒙冈甘美兰中只有3个音的排锣联系起来，以此说明排锣是由铜鼓演变而来的。这种观点对于我们认识东南亚锣群文化的进化过程无疑是有启发意义的，但是要进一步详细说明甘美兰发展的历史则还需要进行更深入的探索和更多的实证。

关于甘美兰的起源在印尼有这样一个古老的传说。天神湿婆(Siva)降临到爪哇，他铸造了一个铜锣，以向诸神发号施令。不久之后众神认为，一个锣所发出的信号太过简单，不易分辨其意义。于是他又铸造了第二个锣。过了一段时间事务日增，两个锣仍不敷传递信息之用，于是他又铸造了第三个锣。这样由3个锣发出的声音便可以表达出各种不同的信息内容了。后来天神率领众神离去，当他们再次返回这块土地时发现爪哇岛已住满了人类，于是他们召开了盛大的庆祝会，以各种大大小小的锣奏乐伴舞，与当地居民同乐。

这虽然是神话传说，但它印证了几点与甘美兰有关的历史事实。第一，甘美兰中最早的乐器是锣；第二，锣的数目是由单个逐渐演变为多个的，传说中的3个锣在数量上正好与前述的蒙冈甘美兰的三音排锣相合；第三，最早的锣是为传递信号而造的，后

来变为奏乐伴舞用；第四，甘美兰音乐与祭祀天神有关。

甘美兰(Gamelan)这个词是爪哇语，主要是指以打击乐器为主的合奏音乐，同时又可以用来泛指一切合奏音乐，此外还指演奏这些音乐的乐队。甘美兰一词在词源学上的原义尚无定说。在爪哇语中与它相类似的字有Gamele和Gameli，前者是器具的意思，考虑到铜鼓曾经被作为某些民族首领的权力重器和财富象征，在印度尼西亚各种装饰华美、价值昂贵的甘美兰乐器也被宫廷贵族作为炫耀其威严和权势的器物，所以把甘美兰这个词的来源归诸于Gemele是不无道理的。后者是奏乐的意思，是泛指一切音乐演奏的概念，有人认为Gamelan这个特指概念正是从Gameli这一泛指概念演化而来的，这当然也是可能的。但不管怎么说，现在甘美兰这个词是指以金属打击乐器为中心的合奏音乐，同时又作为这类乐器群的统一称谓，这是没有疑问的。

由于缺乏史料记载，要准确地考察甘美兰形成和发展的历史是十分困难的。根据现有零星的材料，我们不妨把它看作是印度尼西亚人民在漫长的时间进程中逐渐创造和完善起来的音乐艺术。

从建筑于公元8世纪的佛教庙宇浮雕上，我们已可以看到吊锣、铜排琴、木琴、竖笛、鼓等现今甘美兰乐队所使用的乐器，但它们都是单个的，而不是作为乐器群出现的，尚不足以说明当时已存在现在意义上的甘美兰。在建于公元8世纪末9世纪初的婆罗浮屠浮雕上除上述乐器外，大量出现的是各种形制的琉特属弹拨乐器，如琵琶、维纳等，这证明当时印度音乐的影响是很大的，而以打击乐器为主体的甘美兰尚未成形。在12世纪的庙宇中首次出现共鸣筒铜排琴和弓弦乐器列巴布的图形，在14、15世纪的浮雕中又相继出现排锣等其他甘美兰乐器。可以认为，在麻喏巴歇时代构成现代甘美兰乐队的各式乐器已基本齐备，但仍没有任何

文献和考古资料证明在这一时代这些乐器已组成大型乐队。有些研究者根据图像材料推断，当时存在着两种类型的乐器组合：一种是“女性”的，由声音柔和的乐器组成，包括共鸣筒铜排琴、木琴、竖笛和列巴布等，在室内演奏；另一种是“男性”的，由声音宏亮的乐器组成，包括各种类型的锣、鼓和铙钹，主要在室外演奏。然而这两类乐器组成大型甘美兰乐队则是从建立于16世纪的马打兰王朝时代开始的。

当伊斯兰教在爪哇和印尼其他岛屿广泛传播并扎下根来之后，出于清教主义的观念，它对正在兴盛繁荣起来的甘美兰音乐抱着敌视的态度，它尤其不能容忍以甘美兰伴奏、由年轻女子表演的舞蹈，一度曾企图禁止它们。但是，由于这些乐舞艺术深受广大人民和上层统治者的喜爱，因此它们非但没有绝迹，反而在民间和宫廷得到迅速发展，并且还渗透到伊斯兰教的一些典礼仪式中，产生了诸如塞卡提和蒙冈甘美兰等专门在这些场合中演奏的音乐和乐队形式。从马打兰王朝继承了王权的梭罗和日惹两个宫廷的苏丹王对甘美兰尤为喜爱，他们收藏了最好的乐器，供养着规模庞大的乐队，他们的乐器定音和乐队编制被视为全印度尼西亚甘美兰的标准。至于在民间，各地人民就地取材，因陋就简，用铁、竹、木为原料制作乐器，产生了种类繁多、形制各异、编制极不相同的甘美兰。据荷兰民族音乐学家亚普·孔斯特(J. Kunst)在本世纪40年代调查，在爪哇岛共有17000个甘美兰乐队，如果按人口比例计算的话，巴厘岛的乐队比爪哇还要多，每250名居民就有一个。现在甘美兰已成为印度尼西亚传统文化的象征和吸引各国观光者的重要手段。

二、甘美兰乐器与乐队

今天，一个大型的正规甘美兰乐队大致包括如下这些乐器。

(一)锣属乐器

1. 大吊锣(Gong ageng)

它的形状与我国的铓锣相似，直径为75～100厘米，悬挂在木架上以木槌击奏(见图1)，常常成对使用，两锣间的音程为纯五度。大吊锣在合奏中击奏的次数虽然是最少的，但地位却最为重要，它的声音出现标志着一轮音乐循环的终结和下一轮的开始。印度尼西亚人民赋予这种乐器以神秘色彩，每次奏乐前都要向它敬香，以示尊重。

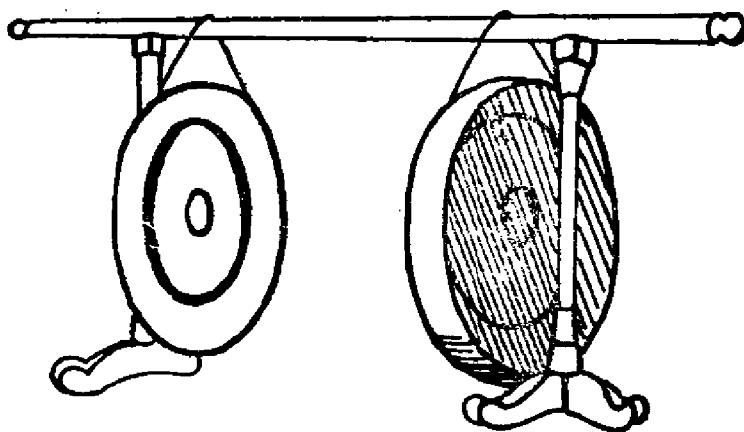


图1　大吊锣

2. 中吊锣(Gong Sieyem)

它的形状与演奏方式与大吊锣相同，只是形体略小一些，直径为45～75厘米。乐队通常有3个中吊锣，两个按斯连德罗音阶、一个按培罗格音阶定音。

3. 小吊锣(Kempul)

形状与前两种吊锣相同，直径更小一些，在45厘米以下。它的声音较高，余音较短，乐队中通常有6个小吊锣，根据所奏乐曲的音阶与调式选用其一。

4. 大釜锣(Kenong)

其形状像一个带盖子的锅，直径35厘米，高27厘米左右，单

个水平放置在木架上，以木槌击奏(见图2)。大乐队在演奏斯连德罗音阶的乐曲时需用5个大釜锣，奏培罗格音阶乐曲时需用6个。它们的音高各异，是后述旋律性乐器排锣音高的简化。中乐队各用3个，小乐队则各用两个。

5. 小釜锣(Ketuk)

其形体比大釜锣略小，声音略高，通常用两个，彼此相隔四度或八度。

以上5种均为节奏性乐器，在合奏中用来划分句逗；以下乐器除鼓之外均为旋律乐器。

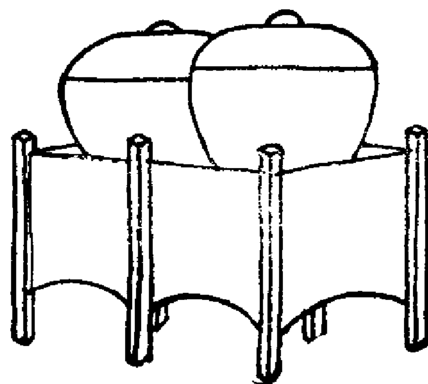


图2　大釜锣

6. 排锣(Bonang)

它由若干个不同音高的小釜锣分作两排，按一定顺序水平放在一个大木架上构成(见图3)，奏斯连德罗音阶的排锣有10个小釜锣，奏培罗格音阶的有14个。在大乐队中这两类排锣又各有高、中、低音之分，彼此相差一个八度。下面是两种音阶的中音排锣的音高排列顺序。

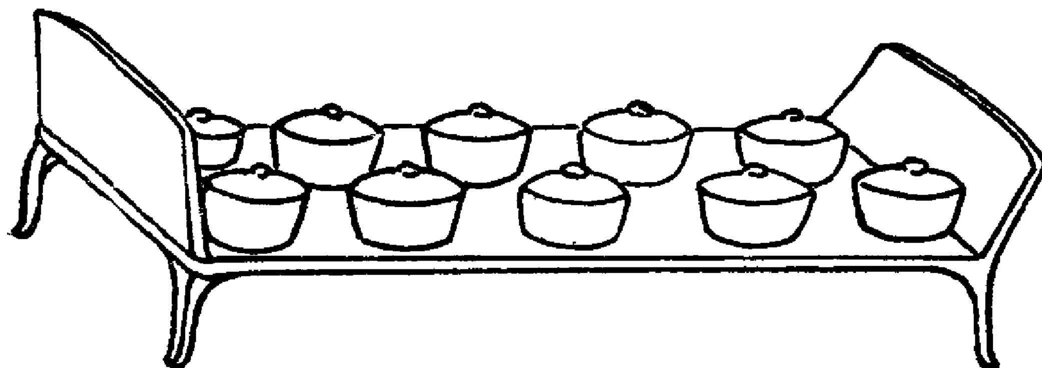
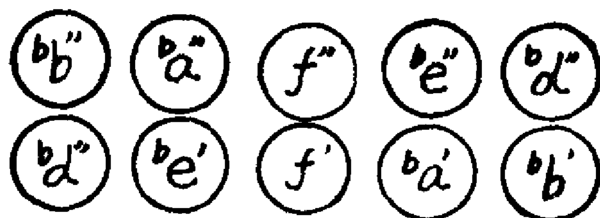
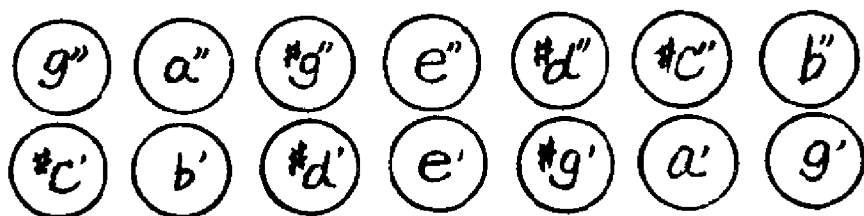


图3　排　锣

斯连德罗音阶中音排锣：



培罗格音阶中音排锣：



在西爪哇的民间甘美兰乐队中也有将这些釜锣排成一长列的。

(二)排琴属乐器

这是甘美兰乐队中另一类十分重要的敲击乐器，即以竹、木、铜、铁板为琴键，用木槌击奏的乐器。

1.木琴(Gambang)

将21至22块大小不等的竹或木板并排悬吊在一个木架上构成，长约150厘米，用两根一端呈车轮状的木槌击奏(见图4)。也分斯连德罗和培罗格两种，其音域达4个八度。木琴的音色清脆透明，适合于进行各种装饰性加花演奏。

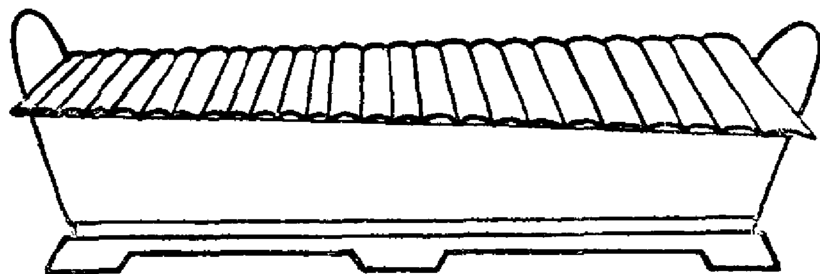


图4　木　琴

2. 金属排琴(Saron)

由6至7块铜或铁板固定在共鸣箱上构成，用一根一端缠布的木槌击奏(见图5)。其音域为一个八度，音色清亮，余音较少，穿透性强，合奏时用来奏核心旋律。金属排琴也有两种音阶之别，各自又分最低音、低音、中音和高音4种，彼此相隔一个八度，它们在乐队中多用来齐奏，故4件乐器加在一起音域达4个八度。

3. 共鸣筒金属排琴(Gender)

它有11至14块较薄的金属键，每键下皆悬挂有经过调音的竹制或铁共鸣筒，放置在一个木架上(见图6)，不同音阶的乐器各分为高音、中音、低音3种，每件乐器的音域为2个八度左右。由于共鸣筒的作用，该乐器的音色十分柔和，余音很长，合奏时能将其他各种打击乐器的声音融成一体。

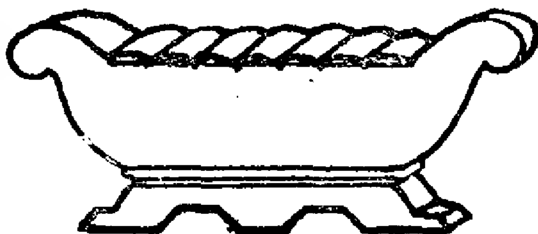


图5　金属排琴

(三)管弦乐器

1. 列巴布(Rebab)

它是甘美兰乐队中唯一的弓弦乐器。其名称和形制表明它源自西亚伊斯兰音乐文化区。它有两根按五度定音的丝弦，琴杆细长，共鸣体呈心形，用半个椰子壳蒙上水牛膀胱膜制成，共鸣体下面安有一根木制或象牙制的支柱，琴弓在两弦之外，演奏方式与我国的二胡相类似。

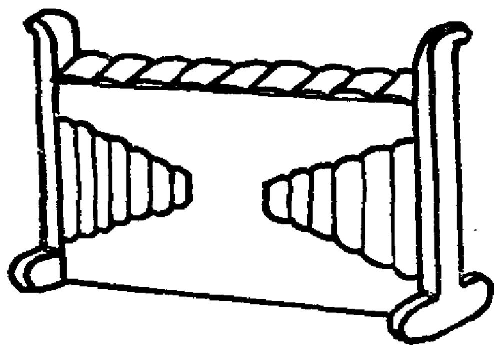


图6　共鸣筒金属排琴

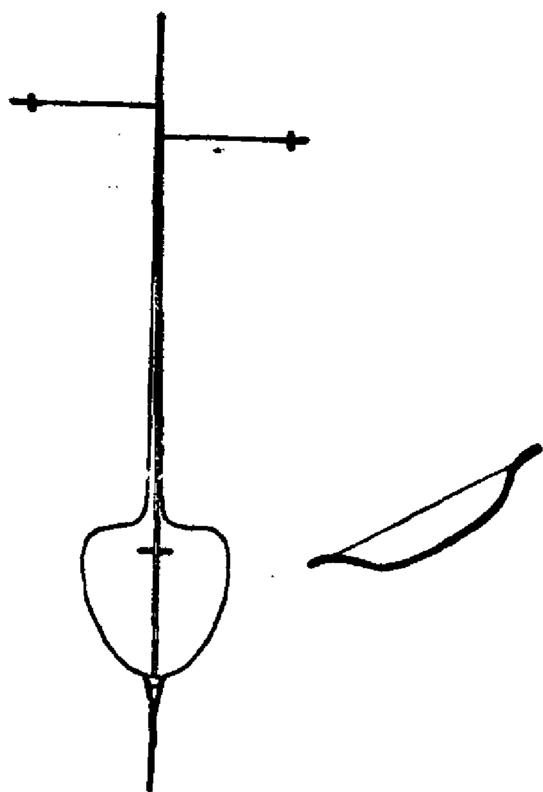


图 7　列巴布

2. 切连朋 (Celempung)

拨弦乐器，琴体呈船状，长约95厘米，斜置在有 4 个支脚的木架上，琴面张有14对丝弦(见图8)。演奏方式与筝相似，右手弹拨，左手按弦。合奏时根据乐曲的音阶定弦，在西爪哇也常用来伴奏歌曲。

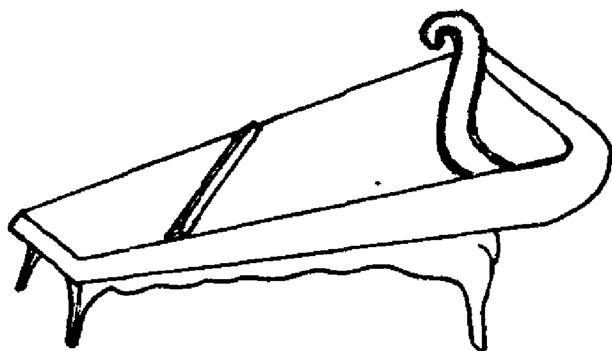


图 8　切连朋

3. 竖笛(Suling)

竹制，长约30～50厘米，奏斯连德罗音阶的为 4 孔，奏培罗格音阶的为 5 孔，可通用于演奏两种音阶的为 6 孔，一端常缠有一个藤圈，以此调节吹口的大小(见图 9)。演奏方法类似于中国的箫。

(四)鼓类乐器

甘美兰中使用的鼓是双面长鼓 (Ken-dang),横置于木架子上(见图10),用双手击鼓的两面,左手击强拍,右手击弱拍,用掌心和指尖在鼓面的不同部位击奏出音色各异的鼓点,据说这种击奏方法是从印度传来的。合奏中鼓的作用十分重要,音乐的起始与结束以及段落的转换均由鼓奏出的节奏型来指挥。大乐队通常有大小不等的两个鼓,小鼓的声音比大鼓高一些,大者为雄性,担任主奏,小者为雌性,担任助奏。



图9 竖 笛

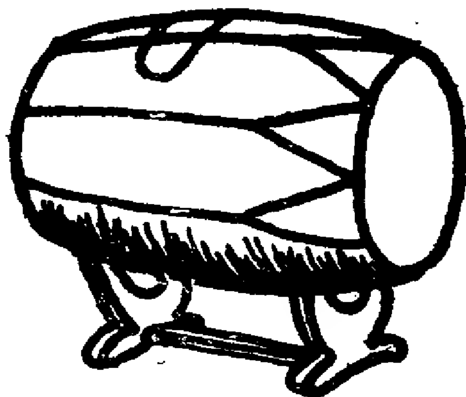


图10 双面鼓

以上13种乐器是大型甘美兰乐队所必备的。此外,一些大乐队和民间乐队偶尔还加入一些助奏乐器,如各种碰铃、铙钹、竹、木或金属的拍子板等,它们的有无对合奏声部的构成无大影响。在甘美兰音乐中往往还有一个女声或男声齐唱声部,他们的歌唱轻柔飘逸,与各种乐器的声音自然地融合在一起。至于各种乡间小乐队,它们的编制比较随意,但锣与金属排琴是必不可少的。

三、音阶与帕台特

甘美兰音乐使用两种不同律制的音阶,一种是斯连德罗(Slendro),一种是培罗格 (Pelog)。前者是五声音阶,后者是七声音阶。由于制造乐器时没有标准音高,各乐队在定音上存在着明显

的差异，因而研究者们对各乐队的乐器进行测音的结果很不相同，对两种律制的看法也互有歧见，这里仅列举较有代表性的看法。

(一)斯连德罗音阶及它的帕台特

印度尼西亚人把斯连德罗音阶称做是神赐给人的音乐。以胡德(M·Hood)为代表的部分学者把它看作是五平均律音阶，即每两个相邻音之间的音程均为240音分；而以孔斯特为代表的部分学者则倾向于把它视为非平均律五声音阶，一个八度由包含2个较大、3个较小的音级单位，听音乐时往往习惯于把3个较小音程听作为大二度(虽然它们不等于十二平均律的和五度相生律的大二度)，把2个较大音程听作为小三度，现将这两种不同的测音结果列举于下，以便大家进行比较。

斯连德罗音阶：

音名	涅姆		巴兰		古鲁		达达		里玛		涅姆
孔斯特		263		223		253		236		225(音分)	
胡德		240		240		240		240		240(音分)	
实听声音	la		↓do		re		mi		↓sol		(la)
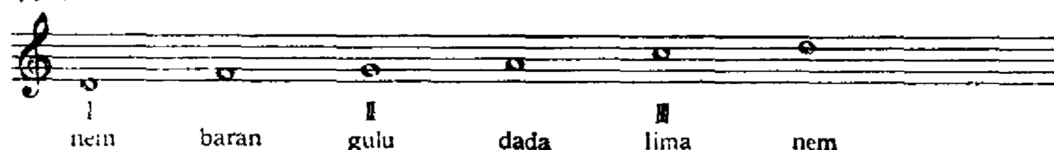
如果说斯连德罗是五平均律音阶的话，那么，其中各个音程就无大小之分了，但是在实际音乐中我们却可以明显地觉察出音程大小之别，而且在许多乐曲中会感到它们的旋律与中国或其他东方国家的无半音五声音阶旋律是十分相近的，虽然某些音不那么“准”。因此我认为把它看作为一种由大小不等(在200～270音分之间)的5个音程单位构成的非平均律五声音阶是比较符合实际的。

斯连德罗和培罗格各有3种帕台特(Patet)。胡德把帕台特解释为一种“适合于特殊音阶体系的调式概念”，但它的含义比我们通常所说的调式概念要宽，它除了规定调式中心音和骨干音外，

还规定了特定的音域、旋律型、终止式等，它们还各自有专门的表意内容，并且对演奏时间也有一定限制。在这一点上帕台特与印度的拉格有相通之处。

斯连德罗的三种帕台特分别称做涅姆(nem)、桑加(sanga)和曼尤拉(manyura)。帕台特涅姆是以涅姆和古鲁为中心音构成的调式音阶：
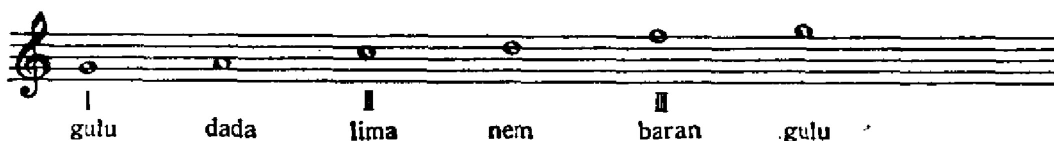
例 39



除Ⅰ、Ⅱ两音为其中心音外，Ⅰ音的下二度音Ⅲ有时作为全曲的终止音，因而也具有骨干音的作用，也就是说，帕台特涅姆的乐曲是围绕着上述3个音进行的。它宜于表现幸福的情感，多在晚9时至午夜12时演奏。

帕台特桑加是以古鲁和里玛为中心音构成的调式音阶，巴兰可作为其终止音。

例 40



它适合表现愤怒的情绪，演奏时间多在午夜12时至凌晨3时。

帕台特曼尤拉则是以达达和涅姆为骨干音构成的，古鲁可作为其终止音。

例 41



它适宜表现悲哀，多在凌晨3时至正午12时演奏。

(二)培罗格音阶及它的帕台特

印度尼西亚人称培罗格音阶是人奉献给神的音乐。它是一种七声音阶，从用于演奏该音阶乐曲的排锣和金属排琴中可以听出，它的一个八度是由7个音构成的。但是不同研究者对奏这种音阶的乐器进行测音，所得出的各音级大小却有很大差别。我们大致可以将它看作是由5个100～170音分的小音程和两个220～270音分的大音程构成的，下面将孔斯特和胡德的测音结果列表对照一下。
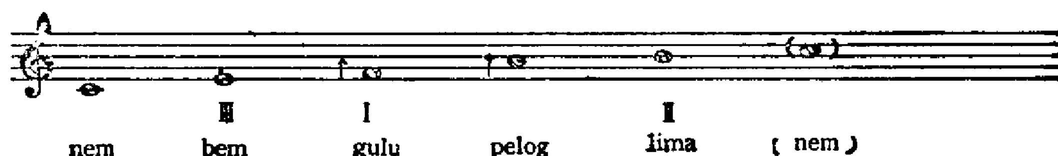
培罗格音阶：

音名	涅姆		巴兰		贝姆		古鲁		达达		培罗格		里玛		涅姆
孔斯特		167		245		125		146		252		165		100	
胡德		165		250		120		150		270		130		115	
实听声音	do		↓re		mi		↑fa		sol		↑la		si		(do)

培罗格音阶虽有七声，但它们只是构成其3种帕台特的音阶材料，每种帕台特仅从其中选出5个音构成自己的调式音阶，其余两音只是偶然作为装饰音或经过音在乐曲中出现。在调式音阶中也是以相隔四(五)度的两音为中心，以Ⅰ音的下二度音为其第3个骨干音的。

培罗格音阶的帕台特里玛(Lima)由下面5个音构成，以古鲁和里玛为中心音：

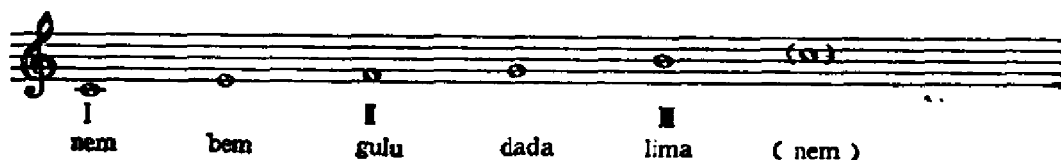
例 42



它多在晚9时至午夜12时演奏。其音阶结构与日本都节音阶相近。

帕台特涅姆(Nem)由下面5个音构成，以涅姆和古鲁为中心音：

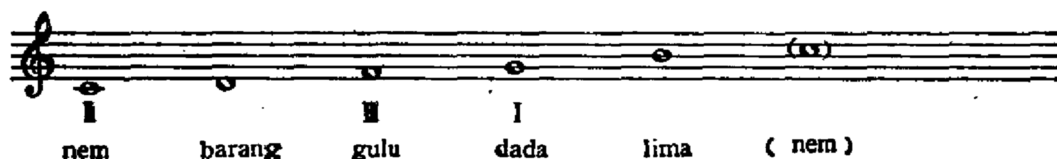
例 43



它多在午夜12时至凌晨3时演奏，其音程结构与日本琉球音阶相近。

帕台特巴兰由以下5个音构成，以达达和涅姆为中心音：

例 44



它多在凌晨3时至中午12时演奏。

从上面培罗格音阶的3种帕台特中我们可以看出，它在实际音乐里实质上是3种不同结构的、包含两个半音的五声调式音阶，fa、si两音在其中处于突出的地位，听起来一下子就可以觉察出它与斯连德罗音阶的鲜明差别。

四、音乐的结构原则

凡是听过甘美兰的人都会产生这样的感觉，它是一种由既复杂又简单的音响构成、独具魅力的音乐。说它复杂，是因为这种音乐是由许多音色不同的音响层次和几条相互独立的旋律线组合而成的，各种节奏性乐器的音响错落有致，它既不同于西洋的主调和声和复调音乐，也不同于许多东方国家那些从齐唱、齐奏中衍生出来的支声音乐。说它简单，是因为一首长大的乐曲其核心

旋律似乎是固定不变的，不断地循环往复，无始无终。为了更好地认识这种音乐现象，有必要从几个方面对其结构原则进行剖析研究。

(一)复音层叠

甘美兰是一种由多种乐器合奏，并加齐唱声部构成的多声音乐。在其复杂交错的音响织体中，我们可以把这些声部划分为四个不同的功能层次。第一个是核心旋律层，通常是由4个金属排琴分别在4个不同八度上击奏出来。核心旋律进行十分缓慢，最低音、低音和中音金属排琴击奏的都是2分音符或全音符的长音；高音金属排琴则奏4分或8分音符的短音，将长音重复敲两次或四次，起到打拍子的作用。由于这种乐器穿透力强，再加上演奏者在击奏后一个音的同时，将前一音用左手止住，因而在众多声部的重合中，核心旋律层仍能让人清晰地辨认出来。据说印尼甘美兰的核心旋律有4000余首，经常演奏的有1000余首。第二是装饰变化旋律层，由共鸣筒金属排琴、木琴、排锣等旋律性打击乐器和拨弦乐器切连朋演奏。它们根据各自乐器的性能和演奏技巧，以较快的速度对核心旋律进行加花变奏。由于这种演奏具有即兴的性质，所以这一层次的音乐显得比较活跃，各乐器除在不同八度上快速重复核心旋律音之外，还常奏出若干独立的装饰性音型，从而使得各声部之间的关系变得复杂起来，出现了各种协和与不协和的音程。不过因为听者注意的是各声部的横向进行，再加上各种乐器音色差别较大，这些不协和音听起来并不显得太刺耳。第三是对比旋律层，由竖笛、列巴布和齐唱承担。它们围绕着核心旋律，进行自由的即兴唱奏，各自构成相对独立的旋律线，与核心旋律构成一种若即若离的关系。第四是节奏层，由各种吊锣、釜锣和鼓奏出。鼓手掌握着乐曲的进行速度，并以

不同的鼓点指挥音乐的变化和段落的转换。吊锣和釜锣在不同的节拍位置上击奏，标志音乐的句逗。

例45是爪哇甘美兰音乐的片段(总谱)，我们从中可以大略地了解这种多声音乐各声部之间的关系。

(二)句逗结构

在甘美兰音乐中各种吊锣、釜锣在特定的节拍位置，按特定的顺序进行演奏，它们不仅起到打拍子，而且还起到了为乐曲划分句逗的作用，即通过它们将乐曲划分为若干个结构单位。大吊锣在每一段落和长乐句的结束时出现，如同写文章时的句号；小吊锣和大釜锣则在等拍子距离中交替击奏，把音乐分为较小的时间单位，起到了分号的作用；而小釜锣出现的次数更为频繁，把音乐划分为更小的时间单位，成为音乐进行中的逗号。这些音高不同、音色各异的锣声构成了秩序分明的节奏层，它一方面为其他乐器的演奏者标明节奏，另一方面为合奏增添了丰富的音响层次。下面是中爪哇甘美兰的两种典型的句逗结构：

1. 兰查兰(Lancaran)

节拍数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
小釜锣	×		×		×		×		×		×		×		×	
大釜锣				×				×				×				×
小吊锣						×				×				×		
大吊锣																×

2. 拉德兰(Ladrang)

节拍数	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
小釜锣		×				×				×				×		
大釜锣								×								×
小吊锣												×				

大吊锣

节拍数	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
小釜锣		×				×				×				×		
大釜锣								×								×
小吊锣				×								×				
大吊锣																×

甘美兰音乐有几种不同的演奏速度，包括柔板(rangkep)、行板(lomba)、快板(tojomili)等，同一乐曲也可根据需要用不同速度演奏。

(三)循环曲式

除了一些专为戏剧、舞蹈伴奏的短小场面音乐之外，甘美兰音乐的曲式结构都是循环性的，每个音乐段落皆可以不断地反复，大吊锣的声音每出现一次，就标志着一次循环的结束和下一轮循环的开始。只要鼓手不作转换乐段的暗示，演奏就将一直循环往复地继续下去，无始无终。据说这种曲式结构源出自印尼宗教的“轮回”观念。

甘美兰音乐均采用2的倍数式节拍，曲式结构也是在此基础上形成的，十分方整规则，以8拍、16拍、32拍直至256拍为一段，称做冈甘(Gongan)。不同的曲式有不同的句逗结构，前面列举的两种句逗模式实际上也是两种不同的曲式。个别不规则结构的乐曲是鼓手在演奏过程中，在段落的某个特定位置，指挥乐队将旋律的某一片段加以扩充而形成的，扩充部分的长短不固定。

在印度尼西亚，甘美兰乐曲叫做根丁(Gending)，每首乐曲通常都有一段序奏，称为贝布卡(Bebuka)，它将该曲所使用的音阶、帕台特和作为基本音乐材料的旋律型集中简约地呈示出来。序奏既可以由列巴布、共鸣筒金属排琴这类声音较柔和的乐器，

也可以由排锣、金属排琴这类声音较响的乐器，还可以由男、女声齐唱来担任。序奏带有一定程度的即兴性，长短不一。通常爪哇甘美兰的序奏较为短小，而巴厘岛的较为长大。大吊锣声音的出现标志着序奏的结束和正式演奏的开始。每首乐曲的段落数量不固定，但多数是由两段组成。当前段反复奏了若干次，鼓手已暗示向后段过渡之后，乐曲的速度突然加快，音乐变得格外活跃，随着大吊锣的一记重击，下一段音乐开始。全曲行将结束时，速度急剧加快，然后一下子慢下来，最后一声大锣宣告全曲结束。一些不规则结构的乐曲有时在最后还要加上一个短小的尾声，对整首乐曲在音响上作一总结。

五、甘美兰音乐的功能

在印度尼西亚，甘美兰是上至王公贵族，下至村社居民都普遍喜爱的艺术。它的产生、发展以及日常演出活动都与社会生活密不可分地联系在一起。同时，甘美兰又是一种与皮影戏（印度尼西亚人称之为哇扬〔Wayang〕）和舞蹈混生发展的艺术，我们要真正认识它的价值，还必须大略了解印度尼西亚的影戏和舞蹈，了解甘美兰与它们之间的血肉关系。

印度尼西亚人的传统观念认为，甘美兰是湿婆神无边法力卡塞克腾（Kasekten）的多种显示之一。在一些重要的宗教和民间节日中，演奏甘美兰之前，乐师和观众都要给乐器进香、献花，态度十分虔诚、恭敬。一些专门在宗教场合演奏的乐曲还被赋予了神秘的色彩，有的被认为可以呼风唤雨，有的被认为可以使人产生迷狂的情绪。不少西方观光者也曾生动地记述了这些音乐的心灵感应力。统治阶级则以收藏大量珍贵华丽的甘美兰乐器，供养大批乐师（印尼人称之为尼雅加〔niyaga〕）为荣，他们或以甘美兰作为出行时的仪仗，或在典礼仪式上通过大型乐队的演奏显示

他们的威严和权力。

至于在民间，它更是村社居民日常生活不可缺少的一部分。印度尼西亚群岛地处热带，物产丰富，如果风调雨顺，居民不难谋生。因此，他们有比较充足的时间去玩甘美兰作为娱乐。每到傍晚，经常可以听到各个村庄传出来的甘美兰音乐声，每逢节日人们更是通宵达旦地演奏它。在村子里从成人到孩子一般都能玩几样乐器，谁都可以随时参与到演奏中来，因此这种演奏活动实际上已成为整个村庄居民的社交聚会。

皮影戏哇扬在印度尼西亚十分流行，甘美兰则是它必不可少的伴奏。哇扬的内容取材自印度史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》以及印度尼西亚民间传说《潘吉演义》。表演时张开一块白色幕布，幕后由一位称做达朗(Dalang)的人操纵代表剧中各种角色的皮偶，通过他们的动作展开剧情。达朗不仅是皮偶的操纵者，还担负着解释剧情的旁白和人物对白的任务。旁白采用带旋律性的咏唱方式，对白则用语调夸张的朗诵方式。他同时还是伴奏甘美兰的指挥者，通过敲打拍子板暗示演奏的开始或停止以及乐曲的转换。为哇扬伴奏的乐曲结构比较自由，其长短完全取决于剧情的需要。

印度尼西亚人民酷爱舞蹈艺术，中爪哇地区尤以古典舞闻名，它包括典礼舞和舞剧两类，并可分为梭罗和日惹两种风格。梭罗舞蹈动作柔美，曲线较多，有许多装饰性动作，服装华丽；日惹舞蹈步法和动作的条线直而刚毅，装束朴素。两地的典礼舞都仅在宫廷的少数几种仪式上表演。舞剧按内容和风格分为若干种。哇扬·托朋(Wayang topeng)是一种最古老的假面舞剧，内容取材自前述的两部印度著名史诗；哇扬·翁(Wayang Wong)这种舞剧其内容与哇扬·托朋相似，但增加了散文式的对白，更具有戏剧

的性质；兰金·德瑞亚(Langen driya)是一种歌舞剧，人物对话皆采用歌唱方式，题材取自麻喏巴歇王朝的历史故事；兰金·曼德拉瓦那拉(Langen mandrawanera)也是歌舞剧，它以"猴子舞"为特色，表现《罗摩衍那》中罗摩王在群猴的帮助下夺回被诱拐的妻子西塔公主的故事。为中爪哇古典舞伴奏的甘美兰乐队，其编制一般都比较大，音乐的风格舒缓典雅，混用斯连德罗和培罗格两种音阶，与巴厘岛的音乐形成鲜明的对比。

第三节　东、西爪哇和巴厘岛的音乐

前面我们概括地叙述了以中爪哇为代表的甘美兰音乐的一般特点。印度尼西亚其他地区的甘美兰在乐曲结构原则和音阶方面与中爪哇是大体相同的，但在乐队编制、演奏风格和技巧上各地则有自己的独特色彩。为了使大家更加全面地了解印度尼西亚的音乐，这里有必要对它的地方特点再分别进行介绍。

一、东爪哇

东爪哇甘美兰音乐以玛琅为界分为东、西两部分。西部以泗水为中心，来自中爪哇的高雅风格的甘美兰占主要地位；而东部，特别是在马都拉人的聚居区则主要流行民间风格的甘美兰。不过两者的界线不像中爪哇那么严格，尤其是现在彼此交流融合的现象十分普遍。

(一)高雅甘美兰

东爪哇的高雅甘美兰虽受到中爪哇很大影响，但在风格上与它有明显的区别，前者比后者要活跃许多。它在力度上对比鲜明，即兴段落中华彩性声部富于变化，并且喜欢运用快速演奏技巧和扩展核心旋律的插入音技术。

该地的甘美兰主要使用斯连德罗音阶，它共有 4 种帕台特，其中 3 种虽然名称与中爪哇的不同，但实际结构与它是一致的。另外一种则是中爪哇所没有的，下面将两地斯连德罗音阶的帕台特对照一下。

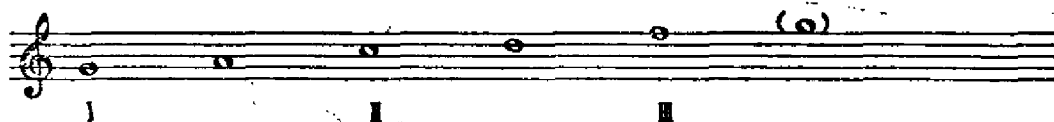
塞普鲁帕台特，相当于中爪哇的涅姆：

例 46



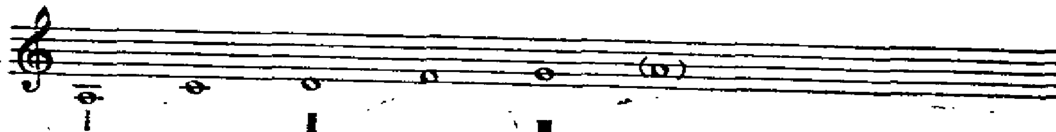
瓦鲁帕台特，相当于中爪哇的桑加：

例 47



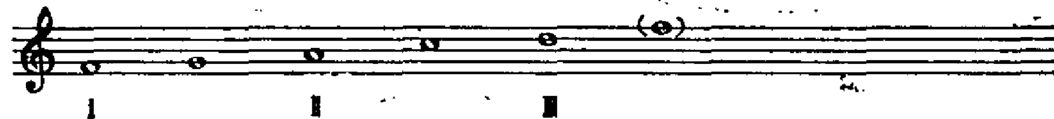
帕台特桑加，相当于中爪哇的曼尤拉：

例 48



帕台特塞朗(此种中爪哇没有)：

例 49



在上演皮影戏时通常要按一定的时间顺序连续演奏这 4 种帕

台特的乐曲。

插入音技术是东爪哇甘美兰的一大特点，几乎所有乐曲都使用，并且已系统化。其办法是将调式四(五)度中心音之间的那个音作为插入音，于是上述4种帕台特中的插入音就分别应该是f(do)、a(mi)、c(sol)、g(re)。

一首运用插入音的乐曲每段通常有4句，第1句是快速演奏固定旋律；第2句以中速重复固定旋律，从第3句起运用单插入音技巧，即在每个旋律骨干音之前加上一个插入音，这一句的旋律进行模式成为：休止——插入音——休止一骨干音；第4句采用复插入音技术，于是旋律进行变为：插入音——休止——插入音——骨干音。通过下面这个谱例，我们可以了解到插入音“f”在塞普鲁帕台特乐曲中的运用方式和它的句逗安排。

例 50 m=60

符号说明：T = 小釜锣　P = 小吊锣　N = 大釜锣　G = 大吊锣

在带插入音的乐句中，用括号中的音代替固定旋律相应的音。每小节的最后一音为骨干音。

插入音的运用大大地扩展了骨干旋律，在实际演奏中每个乐句都可以不断反复。旋律骨干音之间距离的扩展为共鸣筒铜排琴、木琴、列巴布等乐器提供了进行即兴演奏的空间，在速度最快时两个骨干音之间这些乐器可以奏出64个音，使乐曲更加富于变化。

（二）民间甘美兰

1. 唢呐甘美兰和瑞优甘美兰

在东爪哇流行得最广的是以唢呐为唯一旋律乐器的唢呐甘美兰。它的规模较小，除唢呐外还有大、小釜锣及大、小双面鼓和大吊锣各一个。最初它是用来为赛牛活动伴奏的，唢呐嘹亮、高亢的声音可增强比赛的热烈气氛，后来它被吸收到舞剧普拉朱利坦和舞蹈加梯兰中作为伴奏。

瑞优甘美兰也是以唢呐为主奏乐器、锣鼓为节奏性乐器的，但加入了两件手摇竹乐器安格龙（Angklung），演奏辅助声部，它适合于演奏表现欢腾情绪的乐曲，乐手在演奏之前要喝大量的烈酒，使自己进入迷狂状态。当地人常用这种甘美兰伴奏，表现骑士与怪兽巴龙激烈搏斗的舞剧场面。

这两种甘美兰的乐曲均采用规则的 2 拍或 4 拍子，唢呐时而吹出切分节奏。它们的特点是通过音乐的不断反复使演奏者和听

众自始至终保持一种不由自主的兴奋、激动状态。

2. 甘庄甘美兰和安格龙甘美兰

这两种甘美兰都是由奥辛格人演奏的，他们生活在东部的班纽旺吉，其民间音乐受巴厘风格的影响较大。

甘庄甘美兰是一种演出团体的称谓。它由6名成年男乐师和1名未婚女歌舞演员组成，甘庄这个词指的就是这位女演员，意为陶醉、迷恋。该乐队包括2把按中提琴定音的西式小提琴，大、小双面鼓，音程相隔五度的2个大釜锣、1个铃和1面大吊锣。它通常是在夜间演出。开场时由乐队奏一首短小的传统乐曲，然后由身着马甲上装和蜡染花裙的女演员上场唱一首速度很慢的歌曲，小提琴多用持续音来伴奏，歌唱间歇时插入模仿歌唱旋律的装饰性间奏。接下来是2拍子或4拍子的音乐，女演员继续歌唱，双面鼓和大釜锣以固定的节奏型伴奏。当某位演员进行滑稽和挑逗性的解说时，预示着晚会的狂欢要开始了。最初由女演员跳起缓慢规则的舞蹈，逐渐音乐和舞蹈趋于自由奔放，独舞行将结束时，她把围巾抛给一位男观众，邀他与自己同舞。舞毕，这位男观众须放一些钱在乐队旁边的钱袋中。接着是第二次邀舞，长此反复直至天明。甘庄舞的动作随歌唱而变化，带有自由、即兴的特点。有的小乐队用两支唢呐代替小提琴。

安格龙甘美兰以安格龙这种乐器为领奏。它与刚才所讲的那种摇奏乐器名同形异，是一种用竹筒制的木琴类乐器。它是将12至14根长短不一、一端削成斜面的竹筒用绳子纵向吊在木框上而构成的，用两根一端裹布的竹槌或木槌击奏。这种甘美兰分为老式和新式两种。老式又称做巴厘式，由1或2架安格龙、几架金属排琴、1或2支竖笛、双面鼓和大锣组成，主要演奏班纽旺吉的传统乐曲和甘庄歌舞曲。先由安格龙演奏两段引子，一段是简

短地即兴呈示音乐的调式特点，另一段是旋律型与节奏都固定的前奏音乐。乐曲主要部分先由低音金属排琴奏出核心旋律，然后各种打击乐器在节奏上加以变化反复，竖笛则对之进行加花变奏。这段反复演奏结束之后，安格龙和竖笛开始华彩式的即兴演奏，金属排琴也随之快速演奏。最后又转回到开始的旋律。合奏时安格龙常常是一架奏固定节奏型，另一架奏旋律。新式安格龙甘美兰的规模较小，只有2架安格龙、1支竖笛、1面鼓和大锣，同时还有男女歌手参加，可以作为舞蹈的伴奏。

二、西爪哇

居住在西爪哇地区的大多是巽他人，他们的音乐与中爪哇有许多共同之处，但其传统歌曲和乐队的组合形式有鲜明的地方特色。

(一)声乐

最有代表性的印度尼西亚传统歌曲是巽他地区的歌谣，它们大致可分为贝鲁克(Beluk)、萨沙拉瓦坦(Sasalawatan)、卡威(Kawih)和邓邦(Tembang)四种类型。

1.贝鲁克

贝鲁克是一种无伴奏的纯声乐曲，歌词没有固定的格律，旋律与节奏也十分自由。它只要求演唱人具有洪亮的嗓音，他可根据自己的兴致即兴咏唱，常常有长拖腔。在西爪哇几乎每个村庄都有自己的贝鲁克歌手，常常举行几个村庄的贝鲁克歌咏比赛。这种歌曲主要是在晚间村民聚会时演唱，每逢结婚喜庆、婴儿降生时也以此助兴。

2.萨沙拉瓦坦

这个名称源出自阿拉伯语的“Salawat”，意为祈祷，是一种歌颂真主的伊斯兰歌曲，它由一些对宗教颇有修养的人创作和传

唱。歌词内容是讲述伊斯兰教教义和先知穆罕默德的故事，部分歌词采用阿拉伯语，旋律则是印度尼西亚风格的。可以说它是阿拉伯文化与巽他民歌结合的产物，著名歌曲有《乌苏鲁丁》(usuludin)、《真主保佑》和《礼赞》等。以往每年都要以宗教团体为单位举行歌咏比赛，选拔出优胜者。它有时还与杵臼舞蹈结合起来，在收割稻子的时节表演。

3. 卡威

这种歌曲与苏门答腊和马来半岛的班顿诗有密切联系。在印度尼西亚流传着许多民间故事，它们被按一定的格律编写成班顿诗(pantun)，以四句为一段，前两句是比兴，后两句叙述故事内容，若干段班顿诗组成为卡威这种叙事诗，它们按不同故事内容配以相应的曲调。卡威的旋律具有朗诵调的性质，一字一音，咏唱风格有些诙谐幽默。过去是由演唱人自拉列巴布作为伴奏，现在则由另一个人弹三弦琴伴奏，偶尔还用甘美兰的锣鼓敲打节拍。

4. 邓邦

它是从马打兰王朝时代流传下来的抒情风格的歌曲，按歌词格律可分为大、中、小3种。大邓邦的歌词用古印度的诗歌格律，中、小邓邦则用印度尼西亚自己的诗律，其特点是每一段有一定数量的诗行，每行有一定数量的音节，其韵脚按一定顺序排列。邓邦的表现内容十分广泛，有的表现爱情，有的用于进行道德教化，有的反映战争，有的抒发怀乡之情。最初一类邓邦只用一首曲调演唱，后来发展为按歌词内容谱以不同的曲调，有时同一歌词甚至被配上2、3首不同的曲调。邓邦的旋律多采用培罗格音阶，有较长的拖腔，多装饰音，音乐进行缓慢委婉，带有悲哀、感伤和孤寂的情调，要求演唱者受过专门训练。伴奏乐器有

竖笛、切连朋、列巴布以及锣鼓，乐队规模虽然较小，但也按前述甘美兰音乐的几种结构层次划分。现在印度尼西亚广播电台仍常常播送邓邦歌曲。

(二)器乐

西爪哇的各种乐队中使用得最多的也是中爪哇甘美兰的那些敲击乐器，不过共鸣筒金属排琴用得较少。乐队中偶然也有东爪哇的那种击奏竹筒琴，叫做恰龙(calong)，但更为流行的是安格龙这种摇奏竹筒琴。它是在一个竹架上悬吊两根粗细不一、音高相差八度的竹筒，其上端削成长舌状，下端呈凹形，插入底部粗竹筒的长方形槽内，通过摇奏，使架上吊着的竹筒撞击左右槽壁，发出清脆的声音，一人可持2架摇奏，若干架定音不同的安格龙组成一套，即可演奏各种旋律。它除与其他甘美兰乐器合奏外，更多是用来独立演奏(见图11)。西爪哇的弦乐器除了列巴布和切连朋，还有两种抱弹琉特类乐器卡恰皮(Kacapi)和西特尔(Siter)，后者的名称可能源自印度的西塔尔(Sitar)，但形制与之有很大差别。管乐器则包括横笛、竖笛、双簧与单簧的木管。

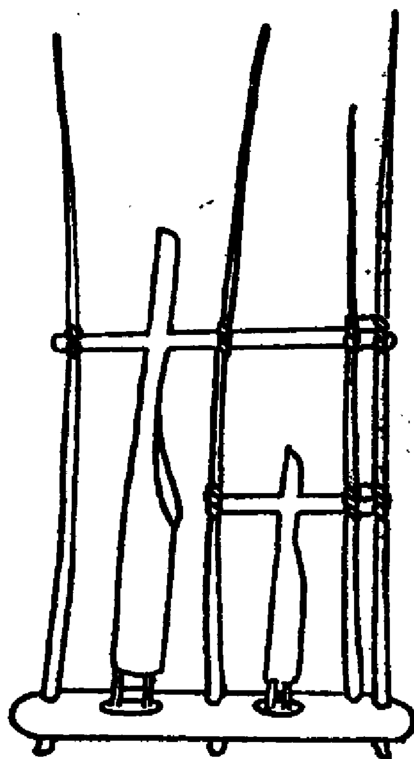


图11　安格龙

小型的斯连德罗甘美兰乐队由大吊锣、中吊锣、金属排琴、排锣、木琴和列巴布各一个，双面鼓2、3个组成，同时还加有男、女声独唱，而男声合唱声部则由乐器演奏者承担。大乐队则再加上上述旋律性打击乐器的高音声部和小釜锣及碰铃。哇扬戏皆以这种调式的乐队伴奏，戏的内容

也取材自前述两部印度史诗，不过是用巽他语解说。西爪哇还有两种属于培罗格音阶系统的甘美兰，一种是宫廷用的德贡甘美兰(Degung)，一种是农村的伦腾甘美兰(renteng)，它们所用的乐器基本相同，但演奏风格与技巧不同，前者音响轻柔，后者声音响亮，较为粗犷。巽他人尤其喜欢切连朋、铜排琴和竖笛的小型合奏，常以它取代上述几种甘美兰乐队，并用它来伴奏各种传统歌曲。由锣鼓、列巴布、唢呐及独唱组成的乐队则专门用以伴奏带有武打场面的潘恰舞(Panca)。

合奏中巽他人也以各种锣来划分音乐句逗。它有三种规模不同的结构形式。长者包括8或16个短句，每句4拍或8拍；中者最多包括12拍，每句长短不一；短者仅用于长结构乐曲扩展开来的华彩部分，以4拍子为一句。在斯连德罗甘美兰中歌唱、列巴布和竖笛声部常常出现音阶中所没有的中间音，其音高介乎于音阶相邻两音之间，约70～120音分，作为装饰音或经过音。

三、巴厘岛

巴厘岛位于爪哇的东边，面积约3000平方公里，人口200万，信仰印度教。它虽然很小，但音乐舞蹈却是世界闻名的，是各国观光客必到的旅游胜地。它的文化受到爪哇和印度教的很大影响，但同时又具有强烈的村社群体文化的特征。从17世纪起它的音乐开始逐渐从宫廷扩散到农村，在那里得到迅速的发展。每个村庄都有叫做塞卡(Seka)的音乐社团，负责管理演出活动和财物收支，其成员都是该村社的居民，大多数是业余的，只有鼓手兼作曲者及舞蹈演员是领取薪资的专业艺术家。

(一)器乐

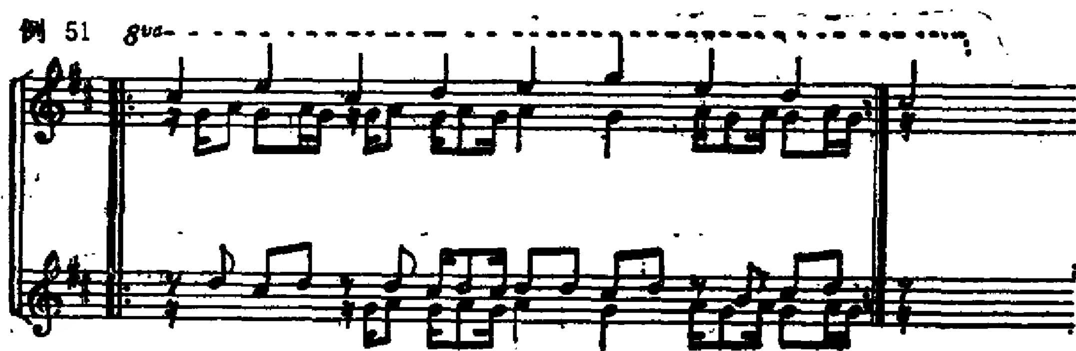
1.乐队形式

巴厘音乐也是以甘美兰合奏为主，该地至少有16种编制、定

音、演奏曲目和用途不同的乐队形式。最常见的乐器是前面提到的那些金属打击乐器、鼓和竖笛，弦乐器极少使用。由于经济上的原因，许多原为铜制的乐器改由铁制或竹制。

巴厘大型乐队中最有代表性和特色的是凯布亚尔(Kebyar)，它演奏的音乐特别富有生气，最适合音乐家们全面展示其艺术才能。所演奏的曲目是一些经过改编的传统乐曲，主要用来伴奏凯布亚尔这种男子座舞。每曲开始都有一段速度很快，力度极强，富有爆发性的大齐奏，接下来才是速度自由，带有装饰性的引子，随后是各种乐器的独奏与合奏。乐器包括高、中、低音的金属排琴、排锣、锣鼓和大钹(cingcing)。合奏中各种乐器以核心旋律为基础，在不同音区以不同织体和节奏型构成复杂多变的复音层叠音乐。其中排锣的4个声部尤具特色，它们具有切分节奏的音型频繁转换，敲击锣的不同部位所产生的不同音色，使音乐显得格外活跃。

例 51
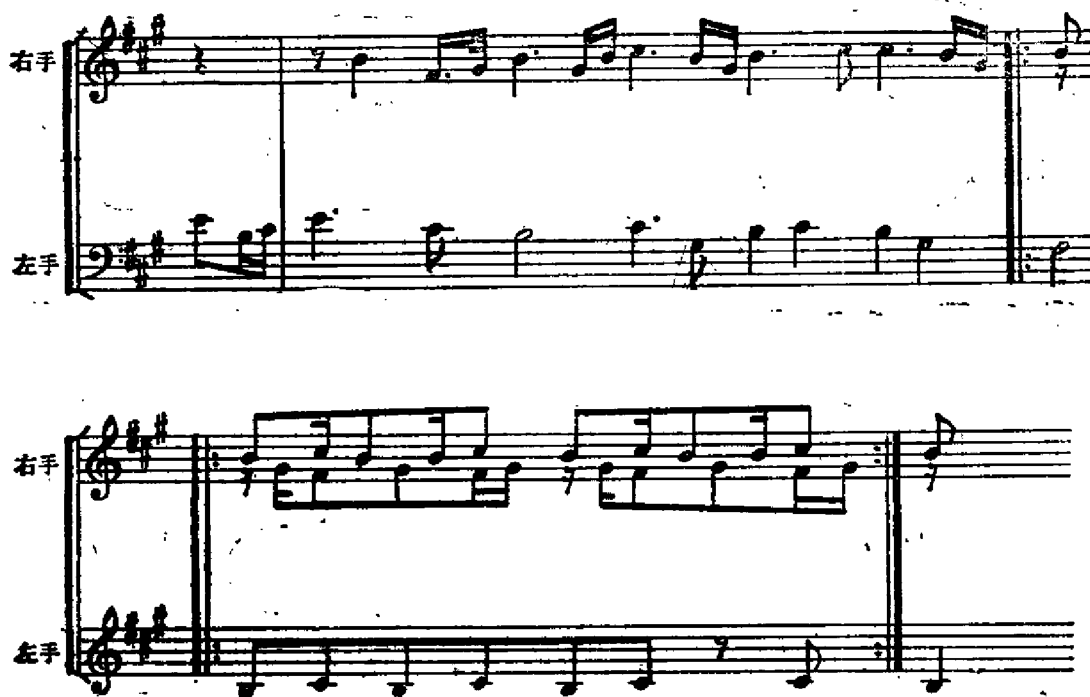


凯布亚尔乐曲在进入终止乐句之前，音乐戛然而止，经过较长的休止后才最后奏出结束句。

另一种大型甘美兰叫做根德尔瓦扬，其主奏乐器是一对或两对共鸣筒金属排琴，此外还有各类击奏乐器，整个乐队的音色比较柔和。主要用于哇扬戏伴奏，也在庙会、节日及火葬仪式上演奏。该乐队要求共鸣筒金属排琴的演奏者有较高的技巧，两位乐

师或者以各自的左手齐奏一种音型，右手齐奏另一种；或者他们的左手奏同一音型，右手分奏不同音型。

两架共鸣筒金属排琴合奏的谱例如下：

例 52



这种乐队为哇扬戏伴奏的音乐有两类，一类叫做阿鲁斯(A-lus)，风格柔美，形式自由，用在戏中表现静寂的场面；另一类叫做加加赫(Gagah)，风格较刚硬，低音曲调突出，用来伴奏战争场面。音乐发展手法包括反复、移调、音型和快速走句的变换等。

巴厘岛还有许多小型甘美兰乐队，阿加甘美兰(Arja)是伴奏通俗的阿加戏的。它与该地的其他乐队不同，竖笛的作用十分突出，所用的音阶有四声、五声、七声音阶，故竖笛也有4、5、6孔之分，用以吹奏不同的音阶。划分句逗的任务由独弦琴根当和小锣承担，根当奏强拍，小锣奏弱拍，另外还有一架金属排琴和鼓参加演奏。阿加甘美兰的音乐是以源自西爪哇的邓邦歌曲旋

律为基础，并根据复音层叠的原则构成的。

用于宗教场合的小乐队有甘邦甘美兰、卡鲁克、卢昂、塞轮丁甘美兰。它们都有悠久的历史渊源，乐器和乐曲都被奉为神物。它们在用途上有严格的规定。甘邦甘美兰由4架甘邦(木琴)和1、2架金属排琴组成，木琴奏切分节奏的音型，金属排琴奏主旋律，主要用于火葬仪式。卡鲁克甘美兰包括一架木琴和两架金属排琴，曲目和用途与甘邦甘美兰大体相同。卢昂甘美兰以各种钹的击奏为特色，它们构成复杂多变的节奏型，其音色与金属排琴、木琴和锣融合在一起，形成独特的风格，它仅用于丧仪上。塞轮丁甘美兰现仅在少数农村可见到，其乐器均为铁制。

近几十年在巴厘各地还产生了一些简易的小型民俗甘美兰乐队形式，一种是培约格丹(pejogedan)，其特点是以竹制乐器代替各种金属旋律性打击乐器，用两件音高上略有差别的铜板或竹筒代替大锣。它被用来伴奏轻快的农民舞甘德龙和约格舞以及舞剧雷贡幕间演出的挑逗性即兴舞蹈。另一种是培奥格丹·邦邦(pe-ogedan bung bung)，主奏乐器是一组笛子和放置在木架上以长槌击奏的竹筒琴，全部乐器均由男童演奏，用于伴奏约格舞。

2.音乐的风格与特点

如果说爪哇不同地区的音乐在外国人听起来差别并不明显的话，那么巴厘与爪哇音乐在风格上的对比却是十分鲜明的。巴厘音乐奔放热烈，近乎于粗野，而爪哇音乐则显得斯文典雅，近乎于单调平谈。这首先表现在巴厘甘美兰演奏的速度和力度对比十分强烈，音乐的快慢和强弱转换都非常突然，有时如急风暴雨突如其来，有时又如雨过天晴，瞬间变得风平浪静，音乐的进行富有戏剧性。而爪哇音乐速度和力度的变化是渐变式的，如同水粉画那样。其次在巴厘岛的乐队中金属的或竹制的打击乐器占支配

地位，许多乐队甚至没有管弦乐器，即使有，其音响在合奏中也很不引人注目。这种编制的乐队所奏出的音乐音量很大，听起来显得华丽辉煌。爪哇乐队虽然也以敲击乐器为主，但管弦乐器所演奏的对位层声部在合奏中作用较为突出，一些乐曲还以它们的独奏为引子，因而整个音乐听起来显得比较柔和纤细。第三，巴厘音乐大量采用声部镶嵌重合的手法构成旋律，即使只有二三件乐器也喜用这种合成的方法演奏取乐，因而合奏的几个声部能够有机地融为一体。

巴厘岛的合成旋律如下：

例 53

A.

結果为

B.

結果为

C.

結果为

爪哇音乐的各个声部有自己连贯的旋律线条，彼此相对独立，层

次分明。第四，巴厘音乐还有一种特点，乐队中许多乐器是成对或4个为一组地使用的，它们在定音时故意略有细微的差别，合奏起来产生一种独具魅力的颤抖起伏感，听起来音乐显得格外绚丽。

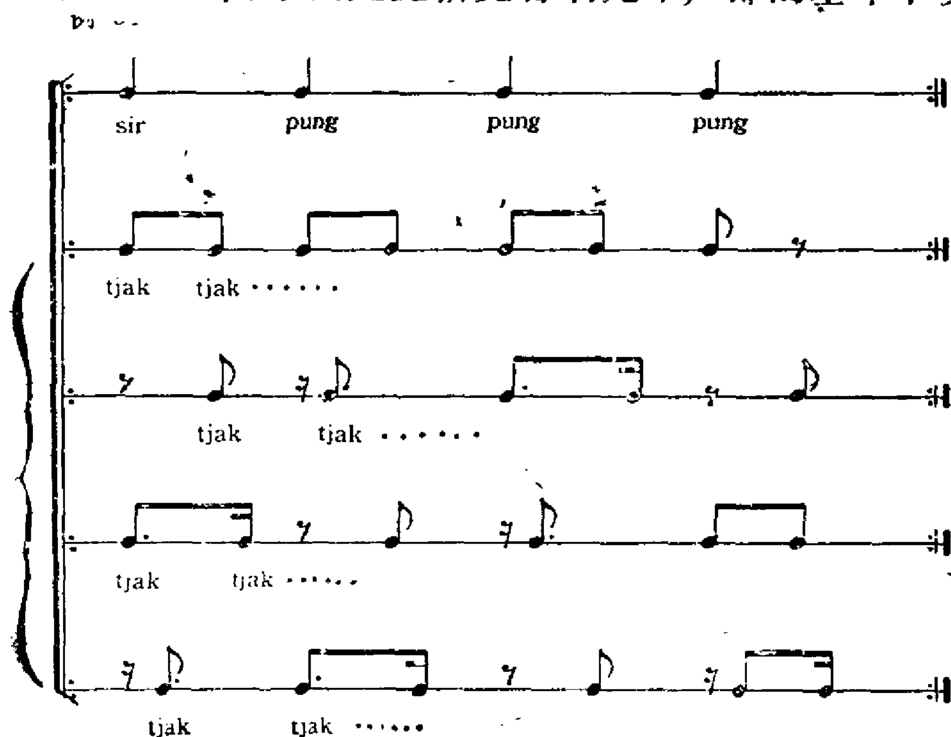
巴厘与爪哇两地音乐在风格上的差别有其社会、经济、文化与宗教原因。爪哇的社会是一个经历了漫长发展过程的封建社会，最具有代表性的中爪哇甘美兰是在苏丹王宫廷中培育起来的，虽然在过去的几个世纪中已在民间广泛流行，但仍与宫廷文化有着千丝万缕的联系，本质上仍具有宫廷音乐那种典雅细腻的特点，形式结构上也比较完整规范。而巴厘直到印度尼西亚独立时还是一个村社集体所有制的社会，在那里包括乐器在内的一切财产都属于整个集体公有，村里的全体居民都毫无例外地参与各种民俗节日与宗教活动，这使得在这些场合必不可少的甘美兰音乐演奏必然带上村社群体文化的特征，形成民间艺术那种粗犷热烈的风格，巴厘甘美兰中由几个声部镶嵌重合构成旋律的技法恐怕也正是这种集体主义精神的反映。爪哇居民笃信伊斯兰教，虽然原教旨主义对歌舞的严格戒律未能阻止那里艺术的发展，但在一定程度上仍对其风格有影响，使爪哇的音乐舞蹈表演比较节制。而巴厘人信奉印度教，它崇尚艺术，这也促使了当地的音乐舞蹈以奔放活泼的风格自由发展。

(二)声乐

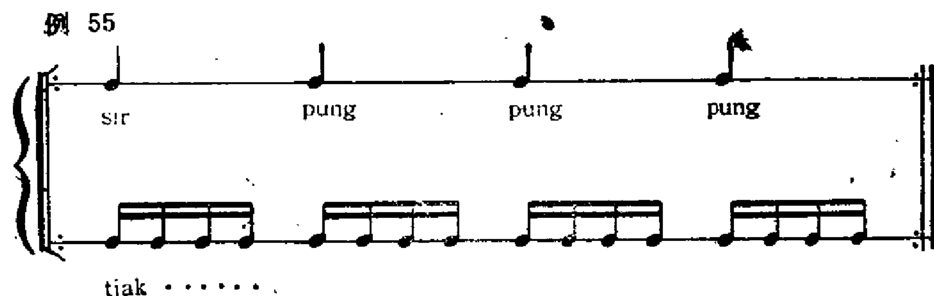
巴厘主要有3种诗歌体裁，它们不是采用朗诵，而是以歌唱的方式表演的。歌手们演唱时依据不同的诗体采用各自固有的旋律程式，同时还要随诗的内容即兴地对曲调加以装饰变化。这3种诗歌体裁均来自爪哇。其中卡威是一种华丽的叙事诗，取材自前述两部印度史诗的爪哇文本，用卡威语(古爪哇语)表演，对于现代人来说比较难懂。基栋是印度尼西亚原有的诗歌形式，类似

于史诗，内容富有浪漫色彩，其中一些作品专门在宗教和婚丧仪式上演唱，甘布戏也常取材于基栋诗的故事，并在甘美兰伴奏下以基栋曲调表演。邓邦是巴厘最具抒情性的诗体，常插在阿加戏中演唱。

民间声乐体裁中最有特色的是克恰克舞蹈中的合唱。它起源于一种带有巫术性质的驱魔仪式，由一群男子围成圆圈，用不带旋律的、但节奏性很强的呼喊声为驱魔舞蹈伴唱。后来这种独特的合唱形式与表现《罗摩衍那》故事的舞剧结合起来，再配上甘美兰乐队，成为一种音乐舞蹈戏剧的综合艺术。因为合唱中不断呼喊“恰克”(tjak)这个没有特定含义的声音，所以被称做“克恰克”。参加这种表演的男人分为5组，其中一组以等时值的节拍不断喊出“朋、朋……”(pung pung)，另外4组则运用声部镶嵌重合的技术，用各自不同的节奏型呼喊“恰克、恰克”，由此构成一种连绵不绝、类似蛙叫的声音，特别富有感染力。这种独特的艺术形式特别受旅游者的青睐。下面是克恰克合唱几个声部的基本节奏构成：



它们镶嵌重合后成为：



这种合唱初听起来似乎十分原始，但仔细分析便会发现演唱者是具有良好节奏感的。人们长时间反复地进行这种表演，最后会进入一种忘我的迷狂状态。

第四节　其他岛屿的民间音乐文化

以甘美兰为代表的东南亚地区锣群音乐文化不仅分布于爪哇和巴厘，同时也以不同形式见诸于印尼其他各个岛屿。除此之外，这些岛屿还存在着各种属于不同发展阶段的地方民间音乐。其中一些音乐从审美角度来看可能是原始和简单的，然而从文化人类学和民族音乐学研究的角度看却是十分有价值的。下面着重介绍一下几个重要岛屿的乐器文化。

一、苏门答腊及其周围的岛屿

苏门答腊是印度尼西亚面积最大的岛屿，主要民族包括居住在北部和中部东海岸山地的巴塔族，西海岸和南方的马来族和米南加保族。巴塔人直到20世纪前仍保留着未受印度教和伊斯兰教影响的原始宗教信仰。在他们传统的宗教仪式和日常祭祖及婚礼活动中都表演音乐和舞蹈。在这些场合上进行演奏的乐队叫做贡当(Gongdang)，它包括一个叫做贡当的大鼓，一套由 5 个音高不

同的小鼓组成，叫做塔甘宁(taganing)的编鼓，唢呐以及各种锣和2弦琉特卡恰皮。合奏时由编鼓奏主要旋律型。米南加保人信仰伊斯兰教，他们的音乐与西爪哇有较多联系，以无半音的五声音阶为基础。在山区的米南加保人中流行由排锣、大锣和大鼓组成的塔连蒙乐队 (talempung)，平时仅限于由妇女演奏，但在庆祝丰收的仪式上则由男子演奏，并加入唢呐。当地在喜庆社交场合常常请2、3位歌手通宵达旦地演唱班顿诗，用笛子和列巴布为伴奏。在举行伊斯兰教仪式时还可以见到敲奏各种阿拉伯手鼓(Tabana)的游行队伍。在南苏门答腊明显地存在着来自不同地区文化影响的痕迹，乐器大部分是爪哇样式，小乐队使用泰国的七平均律音阶，部分器乐曲的结构又受到了中国及印度支那的影响，一些地区还保存有阿拉伯及葡萄牙人的古老歌曲。

在苏门答腊西部的尼亚斯岛保留了许多研究价值很高的原始乐器。音乐学家施图姆夫在《音乐的起始》(1911)中，C·萨克斯在《乐器辞典》(1914)中都谈到了一种叫做多里多里(doli—doli)的木琴，它被视为木琴类乐器的始祖。它是在地上挖一个坑，以它为共鸣体，其上放两根细木棍，上面再并排架上几根长度不等的粗圆木棍而构成的，用1、2根木棒击奏，可发出不同的音高(见图12)。此外，尼亚斯岛还有各种样式的笛子，如鼻笛、双簧笛等。

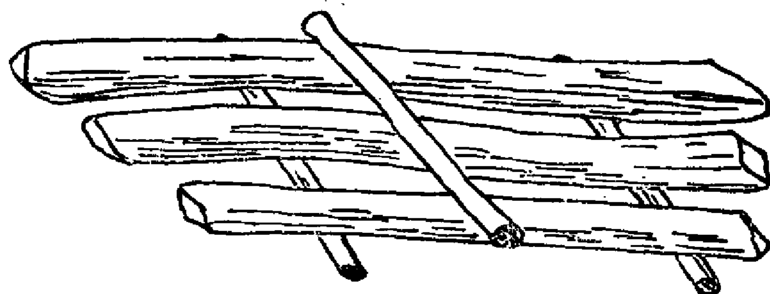


图12　多里多里(筑地木琴)

二、加里曼丹

加里曼丹又称做婆罗洲，这个大岛的北部属马来西亚，其余地区属印度尼西亚，主要居住着达亚克族人。他们的文化与马来半岛和爪哇有许多相通之处。在南部由女子表演的舞蹈和为它伴奏的由6个金属排琴、3个锣、2个鼓和1个钹组成的乐队都鲜明地体现出爪哇的影响。金拜(djimpai)是当地颇有特色的乐器之一，分布在北部和西部，是一种2弦琉特，琴体由一块厚木板雕刻而成，琴面上画有各种美丽的图案。该乐器主要用来拨奏，偶尔也用琴弓拉奏，是歌曲的主要伴奏乐器。

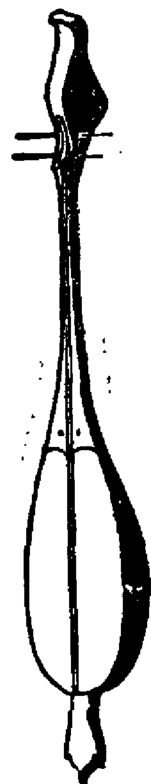


图13　金拜（2弦琉特）

恩克拉顿(Engkratong)是一种在乐器分类学上颇有价值的拨弦乐器，其形制十分特别，木制的共鸣箱的两侧各有一根木柱，若干根琴弦系在其上，共鸣箱中央插有一根木条，上刻有与弦数相等的锯齿状缺口，琴弦架在这些锯齿上，这样弦就不是水平地而是呈钝角地张在琴体上方。按照萨克斯的乐器分类法，它属于竖琴琉特类，即兼具有竖琴与琉特两类乐器的特征，与非洲的竖琴琉特“卡索”相似，但在亚

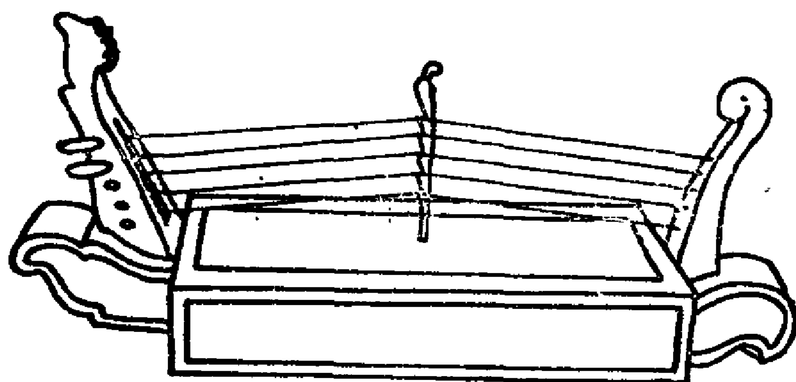


图14　恩克拉顿(竖琴琉特)

洲还未发现其他这类乐器。

加里曼丹有一种叫做萨拉瓦克 (Salawak) 的竹皮琴，是在一根粗圆竹筒的竹皮上挑出若干根竹纤维，在它们下面的不同位置架上琴马，以竹筒为共鸣体，构成一个齐特尔琴类的拨弦乐器。

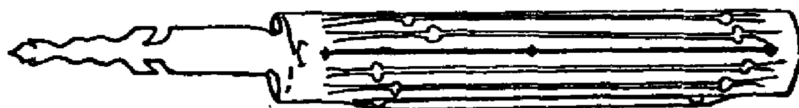


图15 萨拉瓦克

笙在达亚克族人中相当流行，样式很多，统称克雷迪 (Kledi)，通常有5至8管，插在一个干葫芦上，内装有簧片。其中一管奏固定低音，其余各管奏旋律。一些劳动用具在那里也被赋予了音乐意义。在妇女舂稻子的劳动中，她们一起用不同长短的木棒在厚薄深浅不一的木槽中舂击稻谷，节奏复杂、音高音色各异的音响重合在一起，形成高低明暗交错的音响织体。这种现象曾引起多位研究音乐起源的学者的注意。

三、苏拉威西

苏拉威西位于加里曼丹以东。棒琴与船形琴这两种富有特色的乐器主要分布在这个岛屿。棒琴有几种不同形态，通过它们也大体可以了解到这种乐器从乐弓发展为琉特的几个演变阶段。一种是用一根两头细中间粗的木棒，弯曲成弧形，将弦张在棒的两端，用手弹拨，其形制与最早的拨弦乐器乐弓有相似之处（图16）。

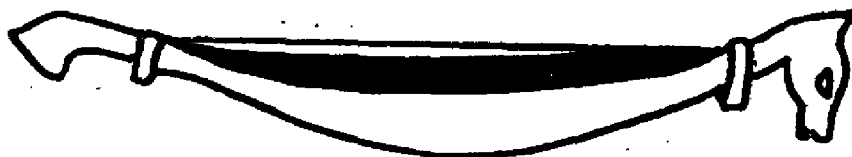


图16 棒琴之一

另一种棒琴是在前一种乐器的中央安上半个椰子壳，弹奏时将它压在胸部以产生共鸣(见图17)。

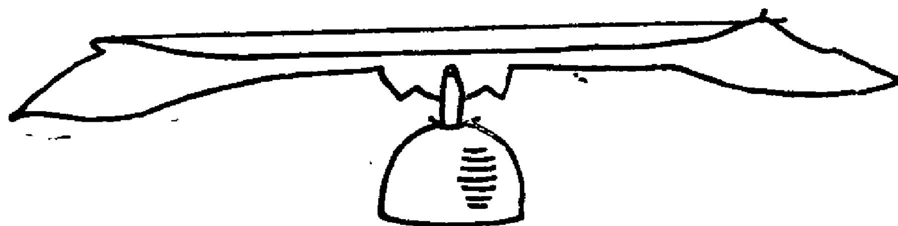


图17　棒琴之二

还有一种样式是将椰子壳安在棒的一端而不是中间，演奏方式与第二种相同(见图18)。

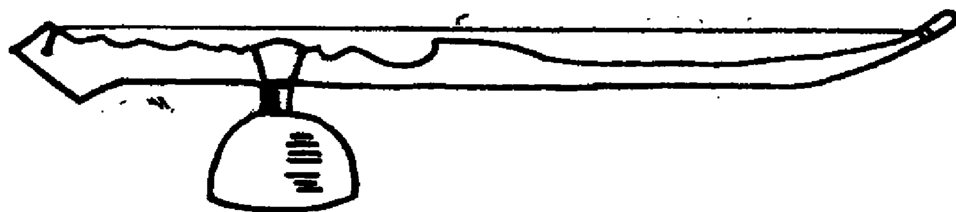


图18　棒琴之三

最后一种是将直的木棒插入蒙有皮面的半个椰子壳内，棒的上端安有弦轴用以系弦，下端穿过椰壳作支脚，用植物纤维制成的弓子拉奏，其形制与列巴布大体相同(图19)。

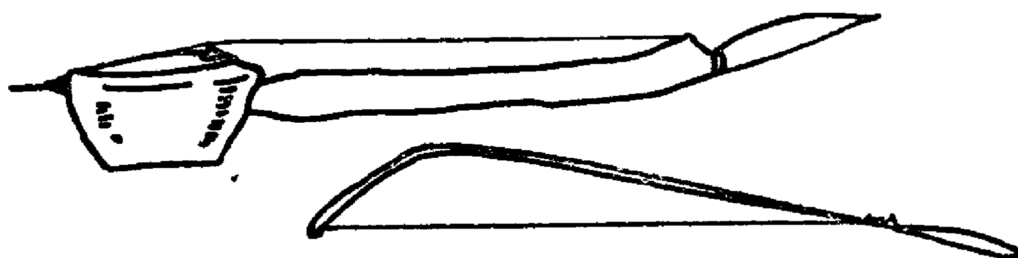


图19　棒琴之四

到底这种多见于偏远地区的乐器是仿造阿拉伯的列巴布呢，还是前面几种棒琴进化的结果呢？弓弦乐器是起源于阿拉伯地区，还是东南亚地区呢？这些都是值得从民族音乐学和乐器学的

角度加以认真探索的问题。

船形琴又称做卡恰皮。将一块厚木板雕刻成精美的船形，以此为琴体，上面安有两根弦，用手弹奏(见图20)。



图20 卡恰皮

当地的单簧管在东南亚地区也是较为少见的。

四、小巽他群岛

爪哇以东分布着许多大大小小的岛屿，称做小巽他群岛。它有着丰富多样的乐器文化。首先引人注目的是阿尔岛的青铜鼓莫可 (Mokko)，大者高70厘米，鼓面直径40厘米；小者高43厘米，直径18厘米，它们对研究锣群文化的起源和演变是很有价值的(见图21)。

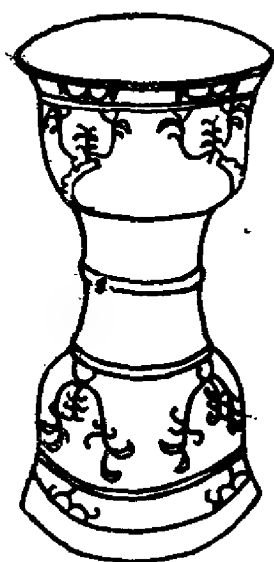


图21 莫可(铜鼓)

另一种有趣的乐器是分布在罗提岛和迪莫尔岛的萨散冬 (Sasandon)。将棕榈叶编成六角形，以此为共鸣体，其上张有 12 至 14 组双弦，按大调七声音阶定弦(见图22)。

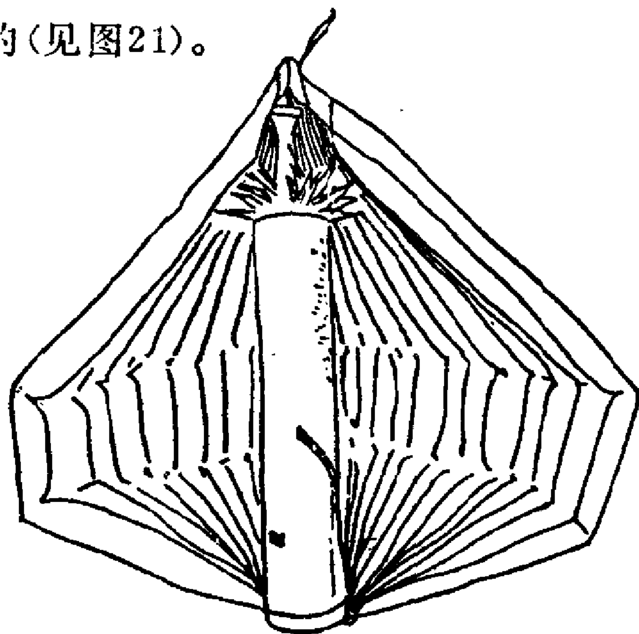


图22 萨散冬

该岛还有一种叫做佛罗托(Floto)的摇奏乐器，它

以龙塔叶编成筐，内装有许多小石头构成，跳舞时作为节奏性乐器，其演奏方式与功能类似沙球。除此之外还有各种样式奇特的鼓、拍子板和木号。该地区在音乐上最有特色的是佛罗列斯岛，那里居住着从不同地方迁徙来的居民，他们的音乐仍保持着各自不同的特点。西部芒加莱人的歌曲多带有吟诵的性质，常插有长持续音，散板，单声部；中部恩加达和纳格人的歌曲经常是由两声部甚至多声部的卡农构成，有严格的节奏；在恩德人和里奥人的音乐中既可以看到古老葡萄牙民间音乐的影响，同时它们也有着自己的特点，一般说来旋律较少起伏，开始时尚有较多变化，结束时趋于单调平淡；东部存在着一种彼此相隔二度的两声部歌曲，它们喜欢以短促的叫喊作为结尾。在这里还可以发现16世纪葡萄牙教堂歌曲的片段，它们残缺不全的歌词或是使用拉丁文，或者使用葡萄牙文。在海滨的村庄里还能听到16、17世纪西北欧民歌的优美旋律，它们是由当时葡萄牙商船上其他欧洲国家的水手带到这里来的。

第五节　印度尼西亚传统音乐对西方的影响

在种类纷繁、风格多样的东方音乐中，对西方近现代专业音乐创作最早产生深远影响的首先是印度尼西亚传统音乐。法国著名印象派作曲家德彪西在1889年为纪念法国大革命100周年而举行的世界博览会上，第一次听到了爪哇甘美兰音乐，他一下子就被它丰富的音色所吸引，随后一连几次到那里，仔细地体会这种当时对欧洲人来说充满着神秘感的东方音乐所特有的韵味。后来他曾多次在不同场合谈到甘美兰音乐给他留下的深刻印象。他在1913年撰文写道，爪哇音乐有一种对位，“与之相比，帕列斯特里

那(16世纪的意大利作曲家——笔者注)的音乐不过是一种儿戏……。如果人们不怀欧洲人的偏见，仔细地听一听它的打击乐器具有什么样的吸引力的话，那么他们就不得不承认，我们的打击乐器只能产生一种集市上那种粗野的喧闹声而已。”在自己的一些作品中他力图从甘美兰音乐吸取灵感，创造出一种静止、无发展、沉思的、适合其印象主义风格的音乐。他具体地把甘美兰音乐复音层叠的结构原则(核心主题在不同音区，以不同步调，分几个层次地同时演奏)运用到创作中。管弦乐曲《大海》就是一个典型的例子，在这里他把一系列单线条运动的旋律以及节奏、音区和音色的变化混成一体，造成一种朦胧、宁静的效果。进入本世纪后，随着西方现代音乐的发展，越来越多的作曲家到甘美兰中寻找启示，以扩展音乐表现的可能性，例如美国现代作曲家琼·凯奇(J·Cage)将钢琴加以改造，将螺丝钉、曲别针、橡皮、毡子等插在钢琴弦的不同地方，用以模仿甘美兰的音色，他为这种特制钢琴谱写了10余首乐曲。直到今天仍有不少西方作曲家对甘美兰怀有强烈的兴趣，他们已不满足于仅从技术上去模仿，而是力求用各种手段去再现它那种特有的精神境界。

从19世纪初的莱佛士起，先后有几代西方音乐学家对印度尼西亚传统音乐进行了研究。当时作为荷兰官员的莱佛士首次对爪哇的甘美兰乐器进行了比较详细的描绘，初步对它们的音律进行了测定。本世纪20年代，荷兰音乐学家孔斯特来到雅加达定居，他对印度尼西亚传统音乐作了全面深入的调查，先后撰写了《爪哇的音乐》、《巴厘的音乐》以及多篇有关印度尼西亚各主要岛屿民间音乐的论文。他收集该国的各种民间乐器，并且灌制了大批唱片，为雅加达和荷兰阿姆斯特丹博物馆积累了丰富的资料。他还到欧洲和美国讲学，介绍甘美兰音乐，他是当代印度尼西亚音乐

研究的奠基人。美国民族音乐学家曼特尔·胡德是他的学生，从50年代起胡德先后几次到印度尼西亚进行实地调查，他着重分析了甘美兰音乐的结构，并从历史和文化背景的角度对它进行了研究，发表了《爪哇音乐中决定帕台特的骨干音》、《爪哇和巴厘的音乐与戏剧》、《甘美兰的演进》等专著。胡德的最大贡献在于，他的研究工作不限于理论上，他还把甘美兰演奏首次引进到美国大学音乐系的课堂，亲自教授学生们操演这些乐器，使他们通过实际参与，进一步从感性上理解和把握这种音乐特有的风格，由于他和其他学者的努力，现在甘美兰音乐在美国大学相当普及，据统计，这种乐器达120套之多。除美国外，在欧洲和日本，甘美兰也成为民族音乐学最重要的研究领域之一。在这些国家举办的东方艺术节上，来自印度尼西亚的艺术团体经常上演各种精彩的传统音乐舞蹈节目，这使得它在世界上的影响更加扩大。

第六节　克隆钟歌曲(kronjong)

中国人民更为熟悉的是《梭罗河》、《椰岛之歌》这类在50、60年代广泛传唱、优美动听、充满着南洋情调的印尼歌曲。它们的音阶、调式、结构和风格以及伴奏乐器与前面所介绍的印度尼西亚传统音乐有着鲜明的区别，它们是16、17世纪来自葡萄牙的音乐文化与印度尼西亚本土音乐传统相互融合的产物。了解它们不仅可以帮助我们欣赏这种艺术，而且还可以使我们从一种类型认识西方音乐移植东方的过程以及所产生的效应。

16世纪葡萄牙的商人和传教士作为殖民者率先大批来到印度尼西亚群岛，随后西班牙和荷兰人也接踵而来，这些西方殖民国家在这里展开了争夺领土的战争，葡萄牙人最终被荷兰所战败，

他们成为战俘，沦落到社会下层，被安置在雅加达附近的固定居留地。这些移民在那里保存并在一定程度上发展了自己的文化，克隆钟歌曲就是一个十分典型的例子。

“克隆钟”是马来语的一个拟声词，意指金属的敲击声或跳舞时的脚铃声，它起先被转义为乐器演奏的舞蹈音乐，然后又用来指葡萄牙小乐队中用来弹节奏的5弦小吉他(葡萄牙原名叫做Cavaquinho)，这个名称进而转指这种乐队，它包括曼多林、长笛、小提琴、吉他和用来拨奏的大提琴、三角铁、手鼓和5弦小吉他(即克隆钟)，最后这个词成为以这种编制的乐队伴奏的歌曲的通称。

克隆钟的产生与发展是葡萄牙与印度尼西亚这两种音乐文化融合与变异的产物。早在19世纪初富有的葡萄牙人家中已同时供养着这种乐队和甘美兰乐队，因此当时克隆钟乐队所演奏的音乐在织体构成上就已经受到了甘美兰的影响。后来这种乐队逐渐走出了葡萄牙人的居留地而传遍了全爪哇乃至整个印度尼西亚群岛，在这一过程中它进一步吸收了甘美兰音乐的一些要素。本世纪初它被民间戏剧斯坦布尔所采用，成为它的伴奏。

这种源自南欧的民间乐队最初在私人家庭宴会上演奏西方的进行曲、圆舞曲、波尔卡和中国乐曲，但作为自娱，音乐家们也经常自弹自唱法多(Fado)等类型的葡萄牙民歌。当他们走出居留地而成为流浪艺人时更多是表演后一种音乐，在他们足迹所到之处，这种表现怀乡情调和具有感伤色彩的歌曲便迅速流传开来。为了使印尼人更易于接受，音乐家们对它进行了相应的改造。首先是它的歌词采用了印尼传统的班顿诗体，即4句为一段，句首句尾都押韵，并统一都使用马来语(后来成为印尼国语)。在乐器的配置和演奏上模仿甘美兰的一些特点，例如大提琴用拨奏的方式

去模拟甘美兰大大小小锣鼓的敲击声，与手鼓、三角铁和5弦小吉他一道构成合奏中的节奏层；小提琴基本上是重复歌唱声部，构成核心旋律层；与主旋律线保持若即若离关系的长笛和弹奏分解和弦的吉他则组成装饰性旋律层，这样为数不多的乐器便可奏出具有南洋特色的多声音乐。歌曲的旋律虽以法多等葡萄牙民歌为基础，采用西洋大小调音阶，但在风格上又与印尼传统的邓邦歌曲有一定联系，曲调进行缓慢悠扬，带有感伤哀怨的抒情色彩，每句的节奏安排前紧后松，演唱发声柔和松弛，近似于说话。因此克隆钟虽然是一种外来的音乐体裁，但经过上述融合与适应过程，它现在已被印度尼西亚人民接受和喜爱，被视为他们自己的音乐财富。

由于这种歌曲的歌词使用马来语，印度尼西亚独立后政府把它作为推广国语的重要手段，大力支持它的传播和发展。随着广播、唱片事业的进步，克隆钟歌曲在整个群岛得到空前的普及。许多本地作曲家也仿照这种风格创作了一大批优秀作品，例如《椰岛之歌》、《衷心赞美》、《梭罗河》、《星星索》、《红桥曲》、《哎呀妈妈》等；其内容已不再局限于表现乡愁，而扩展到赞美大自然，歌颂爱情及反映各种生活情趣，群众性的克隆钟歌咏活动也十分活跃，假日夜晚，男女青年打着各种音乐社团的旗帜，带着乐器，成群结队地涌进茂密的椰树林，那里通宵达旦地回荡着优美动人的歌声，为热带的椰岛增添了诱人的魅力。

第四章　泰国音乐

第一节　概　　说

泰王国(旧称暹罗)位于中南半岛中部，与老挝、柬埔寨、缅甸和马来西亚毗邻，南临暹罗湾，西南濒安达曼海。面积51.4万平方公里，首都曼谷。

全境的大部分地区属热带季风气候，全年分热、雨、凉三季。其地形西部与西北部为山地，东部为高原，南部是丘陵，中部则是人口聚居的湄南河平原，它是泰国的政治、经济和文化中心。

全国人口4800多万(据1981年统计)，其中泰族占81.3%，华人占11%，其他尚有掸族(克伦族)、高棉族、老族、苗族、马来族等。92%的居民信仰佛教。以泰语为国语。

考古材料证明，在两万年前该地已有人居住。作为其主要民族的泰族在公元前已在中国云南形成，史书称之为哀牢，公元9世纪左右大量南迁到湄南河流域。公元1238年，他们在吴哥帝国西北部建立了第一个泰族人王朝——素可泰(1238～1377)，它的国王兰甘亨(銮大帝)引进了佛教，并在高棉文的基础上创造了泰族文字，使素可泰成为泰国文明的摇篮。14世纪后半叶，湄南河流域的阿瑜陀耶(大城)王朝兴起，并吞了素可泰，并于1431年占

领了高棉人的都城吴哥。其全盛时版图扩展到了整个马来半岛，首都大城的人口达60万，成为东南亚的经济、文化中心。16世纪后几遭缅甸入侵，终于在1767年复亡。1782年拉玛家族平息了内乱，在湄南河东岸建立了曼谷王朝，它一直承袭至今，现在位的国王是拉玛9世。从16世纪起它先后受到葡萄牙、荷兰、英国等西方殖民者侵略，但由于泰国人民英勇斗争和其他历史原因，它作为英属缅甸和法属印度支那之间的缓冲国，始终保持了独立的地位，这是东南亚地区所仅见的。

由于大城在17世纪被入侵者焚毁，一切有关泰国音乐的历史资料已荡然无存。但据音乐学家参照柬埔寨、缅甸和印尼音乐材料所进行的考察推断，现今泰国古典音乐在很大程度上仍保留了大城时代音乐，即东南亚许多国家共有的锣群文化的特点。他们认为，泰国古代音乐曾先后受到了中国、印度、印度尼西亚（爪哇）、柬埔寨音乐的影响。具体地说，当泰族人南迁时，他们带来了中国西南的民间音乐文化；15世纪占领吴哥时又把当时发展水平较高的高棉音乐吸收过来，并以此为基础构成他们的宫廷音乐；同时，由于爪哇人曾一度统治过柬埔寨，他们的音乐曾给予过高棉音乐以较大影响，因而泰族人所接受的高棉音乐实际上包含了爪哇音乐的许多因素；至于印度文化，它对包括泰国在内的整个东南亚地区都有过极大影响，以泰国古典音乐伴奏的舞剧和戏剧均取材自印度史诗《罗摩衍那》；此外，中国明清时代的华侨也把当时广东一带的音乐融进泰国音乐中，这一点反映在它的乐律和乐队中胡琴属乐器的大量运用上。通过一系列研究证明，大城王朝时代已存在两种合奏形式，一种以弦乐器为主，叫做“冬特利”(Dontri)，另一种由管乐器和打击乐器组成，叫做“杜利亚”(Duria)。前者到了曼谷王朝时代编制扩大，并加进了其他乐器。

成为“马何里”(Mahori)和“库朗塞”(Kruang sai)乐队，后者发展为“皮帕特”(pipat)乐队。除了这些以宫廷为中心形成的古典音乐外，北部地区的少数民族，如老族、苗族等音乐有自己独特的发展，它们与中国西南地区相同民族的音乐有着更为密切的血缘关系。最近几十年，随着西方音乐的传入，城市里还产生了泰乐器和西乐器混合组成的乐队形式。

第二节 古典音乐

泰国古典音乐在过去主要是为戏剧和舞剧的伴奏，直到本世纪初它们才在一定程度上独立出来，在舞台上单独演出。

古典音乐原来大多数是为取材自《罗摩衍那》的戏剧《拉玛坚》的演出而创作的。该剧剧本非常冗长，全剧上演需要三四百小时，通常只能演出其片段。从曼谷王朝建立以来的200年间，历代音乐家们给该剧的重要场次和诗节都配上了音乐，使其乐曲数量达1200首之多，后来人们为了演出时使用方便，将这些乐曲按表现内容加以整理归纳，分为36类。例如，分成适合于表现愤怒、悲哀、沉思冥想、感动、喜悦等情绪，适用于结婚、临终、葬礼、诞生、战争场面等一些类别。每当要演戏时便从现成的剧本中选取有关段落，然后再根据该段剧情，从相应类别的曲目中挑选乐曲，配上诗节便成为唱段，用乐队去演奏便成为伴奏。久而久之，一些乐曲也被用于日常婚丧嫁娶等场合，成为民间音乐的一部分。

像东南亚其他国家的传统音乐那样，以金属打击乐器为中心的合奏音乐是其古典音乐的主体，因此本章对它着重进行介绍。

一、古典合奏音乐

(一)乐器

1.旋律性打击乐器

1)大围锣(Khong Wong yao)

它由16个小釜锣组成，它们按音高顺序水平地放置在一个圆形的籐支架上，演奏者手执两槌坐在籐圈内击奏(图23)。它按后述的七平均律定音，音域为两个八度加大二度。这种乐器可能源自吴哥王朝时代的高棉人。合奏时主要用来奏主旋律，通常由两手作八度齐奏或奏分解八度，速度太快时则两手分奏旋律音。

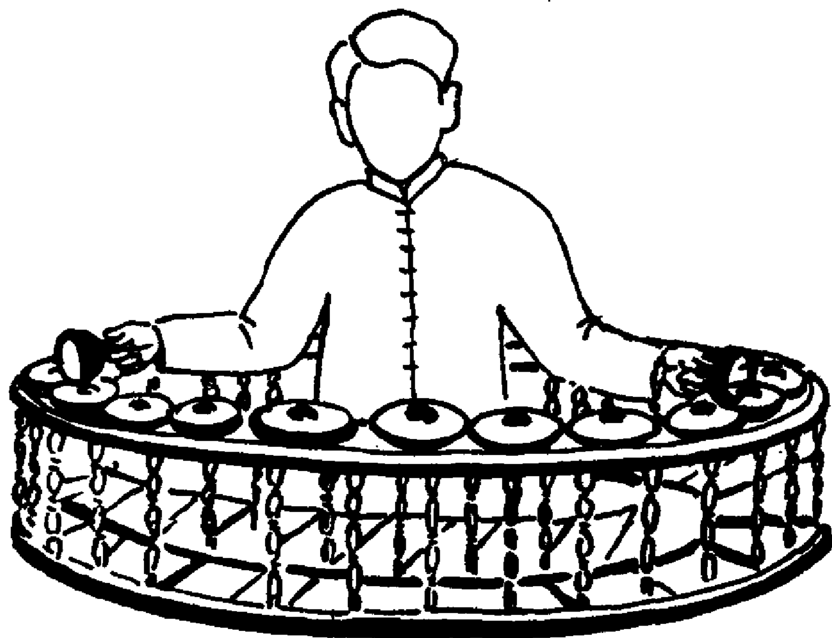


图.23 围 锣

2)小围锣(Khong Wong lek)

其形制和音域与大围锣相同，只是规格略小，比它多两面哑锣，音区比它高一个八度。通常只在大、中型乐队中用于对主旋律进行加花变奏。

除此之外还有中围锣和盂式围锣。前者音量较弱，仅用于以弦乐器为主的马何里乐队中；后者的形状颇为特别，支架呈直立的半月形(图24)，常用来代替其他围锣演奏丧葬音乐。

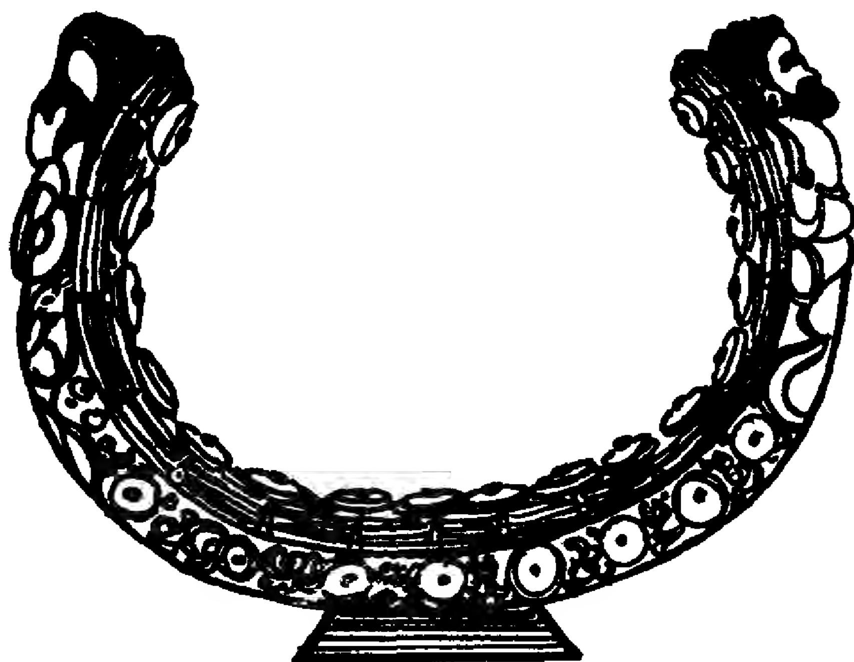


图24　孟式围锣

3)第一竹排琴(Ranat ek)

由21块竹、木琴键悬吊在一个船形共鸣箱上构成，以两根木槌击奏，音域达3个八度(图25)。合奏时多与大围锣一道齐奏主旋律，在演奏引子或独奏时则喜欢使用装饰性奏法。

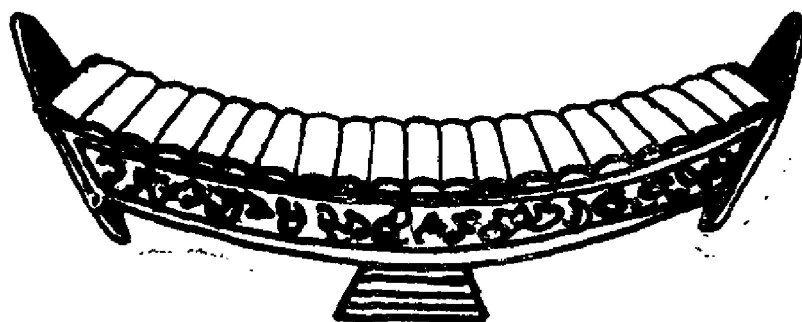


图25　竹排琴

4)第二竹排琴(Ranat thum)

其形状与第一竹排琴相似，有17个较大的竹木琴键，音区比它略低几度，乐队中用作主旋律变奏，它在节奏上有较多变化，

喜奏切分音，使音乐显得活泼、调皮。

5) 第一铁排琴(Ranat ek lek)

将21块铁制的(早期为铜制)的琴键固定在一长方形共鸣箱上构成(图26)，音域与第一竹排琴相同，也是参加齐奏主旋律的乐器。

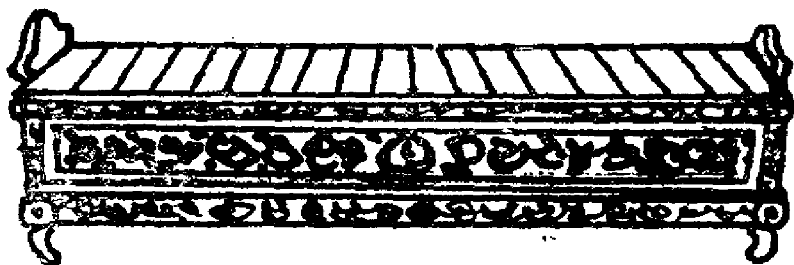


图26 铁排琴

6) 第二铁排琴(Ranat thum lek)

其结构与第一铁排琴相同，但琴键和共鸣箱略大，故声音较之低几度，在乐队中其功能和第二竹排琴相似，不过演奏风格上没有那样活跃。

2. 节奏性打击乐器

1) 小钹(ching)

一对茶碗状的铜钹(图27)。有两种主要的击奏方法，一种是左手执一钹，钹口朝上，右手执另一个，斜滑向下敲击，发出“ching”的声音，记谱符号为“○”；另一种是右手小钹朝下正扣到左手小钹上，发出“chap”声，记谱符号为“+”，前者在次强拍，后者在强拍上击奏。该乐器在合奏中作用十分重要，既用它来打拍子，也通过它来表示音乐的板式。

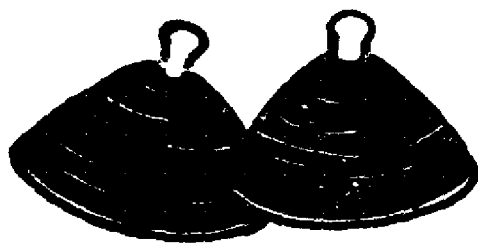


图27 小 钹

2) 铓锣(Mong)

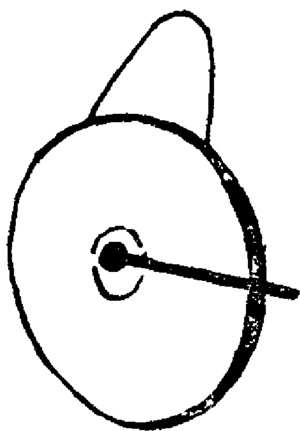


图28 铓 锣

其形状与我国傣族的铓锣相同，即锣的边缘较宽，锣面中央有一个鼓包(图28)，直径为30～45厘米左右，它总是在每小节或每2小节的末拍上击奏，与小钹的强拍相重合，记谱符号是在小钹记号"＋"上再加一个圆圈，即"⊕"。

3) 塔朋鼓(Taphon)

它形似桶状，是将一整块木头挖空，两端蒙以皮面制成的，整个鼓身缠以皮条，用来调节鼓面的张力，用双手击奏两面(图29)。它是乐队的指挥者。

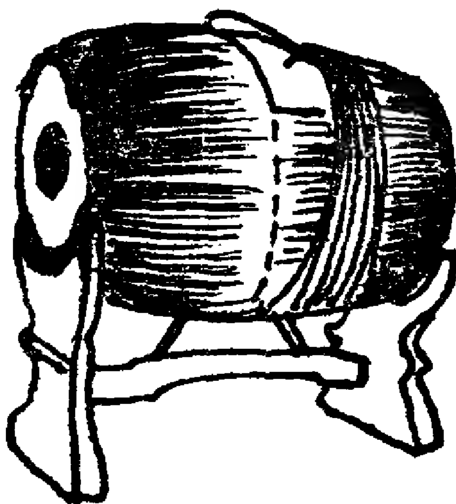


图29 塔朋鼓

4) 大鼓(Klong that)

它是直立放置、形体较大、桶状的单面鼓，通常成对使用，由一人用两根木槌击奏，两鼓音高略有差别，鼓面中央涂以黑色树脂，用来调音(图30)。用作戏剧伴奏的大鼓形体略小一些，叫做"查特里"(Chatri)。

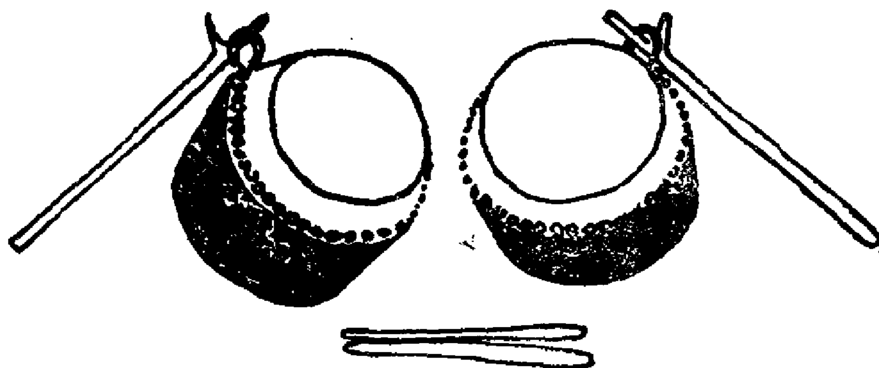
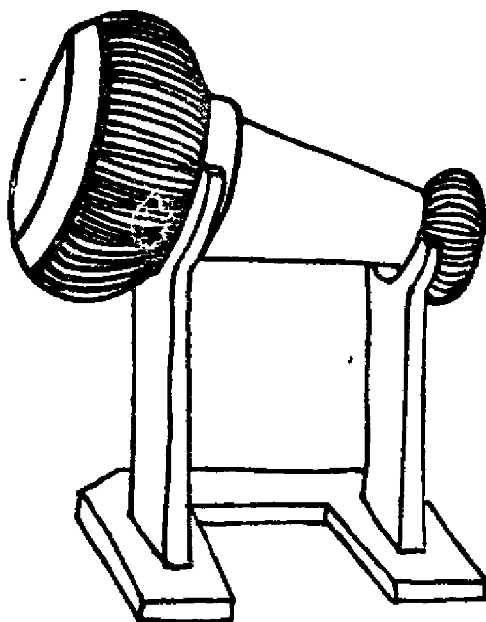


图30 大 鼓

5) 通鼓(Thon)



形似高脚酒杯状的单面鼓，其另一端敞口，鼓身用木头或陶土制成(图31)。用右手击鼓面，左手时而捂住敞开的一端，以改变音色。或成对，或与手鼓配对使用。因其形状与阿拉伯的达拉布卡鼓相似，故一些学者认为它源自西亚。

图31 通 鼓

6) 手鼓(Rammana)

扁平的单面鼓，与常见的手鼓的不同之处在于其边缘没有金属铃(图32)。用手指和手掌击奏出不同音色的鼓点。

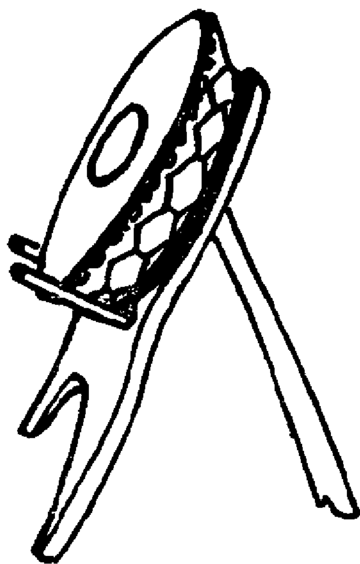


图32 手 鼓

3. 管乐器

1) 竖笛(Klui)

竹制，正面有6或7孔，有一吹嘴嵌入笛管内，有膜孔，上蒙以竹膜或薄棉纸(图33)。它既可独奏，也是乐队中演奏装饰性旋律的重要乐器。竖笛有大、中、小之分，用得最多是中竖笛。



图33 竖笛

2) 皮(Pee)

它是一种硬木制呈纺锤状的筚篥，双簧，长约40厘米，6孔。簧舌是用一片干棕榈叶浸湿后叠成四

折制成的(图34)。能奏出长而不间断的旋律，合奏时适合于将竹、铁排琴和围锣的跳跃音连接起来，是皮帕特乐队的领奏乐器，演奏中多有加花。皮亦有大、中、小之分，大者叫“皮乃”，中者叫“皮克朗”，小者叫“皮诺克”。

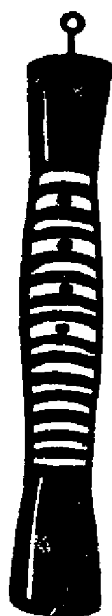


图34 皮

4. 弦乐器

1) 鳄鱼琴(Chake)

它是一种共鸣箱呈椭圆形、琴柄窄长的齐特尔琴，下方有5个支脚，水平放置，早期一端刻成鳄鱼头状，故名鳄鱼琴，现在已经没有这种装饰了。琴柄上张有3根弦，一根铜制，两根肠制，弦下有11个琴马，左手按弦，右手用拨子弹奏(图35)。定弦为彼此相隔五度和四度。它是马何里乐队的主奏乐器之一。



图35 鳄鱼琴

2) 三弦胡(So Sam Sai)

以半个带有鼓包的特殊椰子壳为共鸣体，上以羊皮蒙面；硬木或象牙琴杆插入共鸣体内，其下方伸出一根细长的支脚；共有3根琴弦，彼此相隔四度；琴弓很长，呈“S”状(图36)。现仅用于马何里乐队，宜于为声乐伴奏。该乐器形状与西亚、北非地区的列巴布相似，可能是经印度和南诏传入，也可能是经爪哇和柬埔寨传入的。

3）乌胡（So U）

共鸣体为半个普通椰子壳，琴杆亦是硬木或象牙制，两弦，彼此相隔五度定弦，高音弦定音与后述都旺胡的低音弦相同，是马何里和库朗塞乐队的主要乐器之一，有时也加入皮帕特乐队中，使之音色变得柔和些。合奏时常以滑音和滚音来装饰主旋律，据认为是中国胡琴的变种。

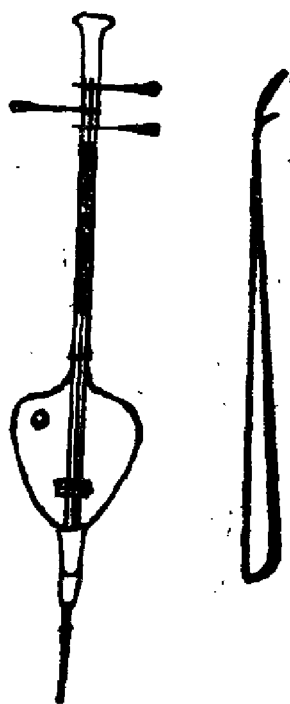


图36 三弦胡

4）都旺胡（So Duang）

共鸣体用一节粗竹筒制成，其余结构及定弦与中国二胡相同。声音比乌胡高，音色更为明亮，在乐队中常由都旺胡领奏，乌胡作答，彼此“一唱一和”。

（二）乐队

当今演奏泰国古典音乐的有3种不同类型的乐队，它们就是由皮加上旋律性和节奏性打击乐器组成的皮帕特乐队；由竖笛、弦乐器和节奏性打击乐器组成的库朗塞乐队；由上述两种乐队的部分乐器合成的马何里乐队。它们又各自有大、中、小三种类型。

1.皮帕特乐队

小型皮帕特乐队包括皮乃（大皮）、第一竹排琴、大围锣、塔朋鼓各一个，小钹和大鼓各一对。中型皮帕特则是在小乐队编制的基础上增加一个皮、第二竹排琴、小围锣以及铓锣。大乐队则再加进两个铁排琴，低音小钹和大钹各一对，个别乐队有时还可加上乌胡。从前皮帕特乐队主要用来伴奏泰国中部的拉坤戏（不戴面具表演）和康戏（戴面具），现在则常在舞台上独立演出。在南方用于伴奏怒拉戏的乐队也称做皮帕特，但其编制很小，只有皮

和两种鼓。

2.库朗塞乐队

小型库朗塞乐队包括乌胡、都旺胡、鳄鱼琴、竖笛、通鼓、手鼓各一个以及一对小钹。中型乐队则将4种管弦乐器各增加一个，变成双重编制，另外再加上低音钹和铓锣。大乐队的编制不甚固定，通常是再加上三弦胡和大竖笛。库朗塞乐队主要用于伴奏声乐，较少独立演奏。

3.马何里乐队

它兼具管弦乐队和打击乐队的特点。小乐队的编制为：三弦胡、都旺胡、乌胡、鳄鱼琴、中竖笛、通鼓、手鼓、小钹、竹排琴、围锣各一个。中乐队是将前5种乐器扩展为双重编制，另再加上第二竹排琴、小围锣和低音钹。大乐队则再加一支竖笛、两个铁排琴、一对大钹和一面铓锣。

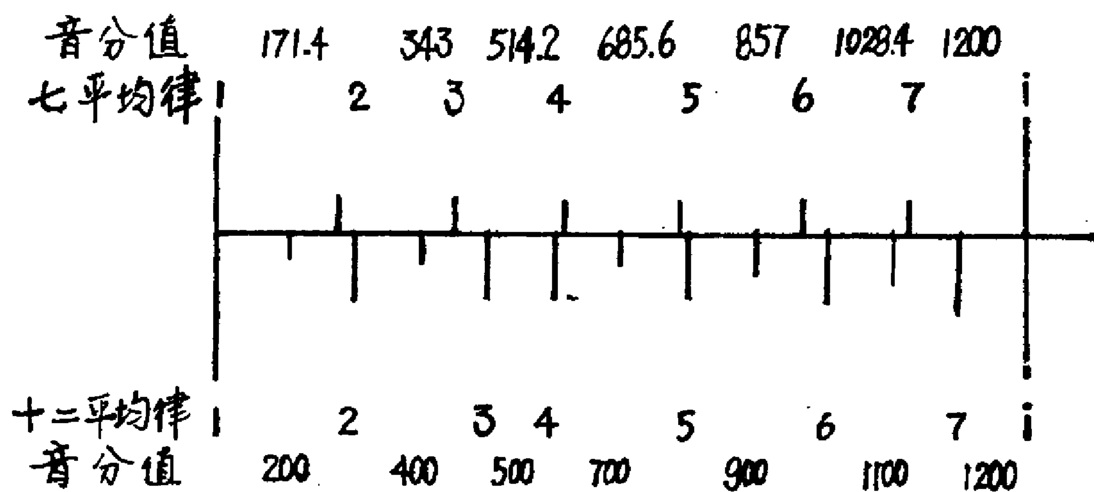
以上三种乐队合奏构成一种支声体的多声音乐。由1至3件乐器奏主旋律，其他乐器则同时以不同的装饰技法和节奏织体对主题进行各种变奏，它们在每小节的强拍上齐奏旋律骨干音，而在其余拍子上则各自进行发挥，从而造成时而协和，时而不协和的音响效果。

从乐队的编制来看，泰国传统乐队和爪哇的甘美兰乐队有不少相似之处，它们都大量使用打击乐器，特别是锣、鼓、金属琴和木琴。但是从合奏中各种乐器的功能来看两者则有着明显的区别。泰国乐队的各种旋律性乐器是在齐奏的基础上各自进行一些加花，而爪哇乐队的这些乐器则是在合奏中分别担负演奏核心旋律、装饰和对位的功能。泰国乐队的节奏性乐器主要用来打拍子，而爪哇乐队不同音高和音色的锣则起给音乐划分句逗的作用。由于这些原因，后者所奏出的音乐要比前者的层次更为丰富和鲜明。

（三）律制

如果说泰国古典音乐有什么突出地区别于东南亚其他地区音乐的特点的话，那就是它所使用的七平均律音阶了。

七平均律是将一个八度划分为七等份而构成的律制。按照英国学者埃利斯音分法的规定，一个八度的音分值为1200，西方十二平均律的每个半音为100音分，而泰国七平均律的每一音级则应为171.4音分，下面将这两种律制作一简单的比较：



（上表是将七平均律的七声音阶与十二平均律的大调音阶进行对比。）

从这个表中我们可以看出，这两种律制的七声音阶的第四、第五级音的音高是相当接近的；除了第四级音外其余各音级都比十二平均律的相应音级为低，因此其他国家的人听泰国音乐时往往会觉得它不“准”。当然这里所谓的七平均律只是按理论平均值推算出来的，各种乐器不可能严格地按它来定音，其误差范围通常在10％上下，只要每个音程单位的音分值在155—190左右就算是“准”的了。

七平均律究竟是怎样形成的，沿用了多久，这些问题现在已无从考察。但有一点值得注意，据中国的一些音乐学家研究，广

东潮州音乐的律制与泰国的这种律制十分相近。考虑到在泰国的华侨大多数来自潮州地区，这两地的音乐是否存在着某种血缘关系呢？这是一个值得探讨的课题。还有一点应该指出，七平均律仅用于泰国古典器乐，其声乐和民间音乐使用的是接近于五度相生律的律制。

泰国七平均律音乐曾引起一些西方音乐家的注意。上世纪末柬埔寨的一个乐团在巴黎演出了这种音乐，德彪西听后对此产生了很大兴趣，据说他后来创作的一些全音音阶作品正是受到了这种七平均律音乐的启示

(四)音阶与调式

七平均律是构成泰国音乐的音阶的基础。泰族音乐是从其中选取第一、二、三、五、六级音构成五声音阶，而孟族则用其6或7个音构成六声或七声音阶，但其第四、七级音仅作为装饰音、经过音以及在转调时使用。因此可以认为，包括孟族音乐在内的泰国音乐是具有明显的五声音阶倾向的。

与印尼甘美兰的调式概念相比，泰国音乐的调式是比较单纯的，它与中国的五声调式体系十分接近，即构成五声音阶的5个音均可作为调式主音。在泰国音乐中终止音对调式的构成有决定性意义。通过对136首代表性乐曲的调查发现，以do为结束音的乐曲有75首，占55%；以re、la终止的各有19首，各占14%；以Sol音结束的有16首，占11.8%；以mi结束的只有7首，占5.1%。由此可见，如果用中国调式概念来说明的话，宫调式是泰国音乐的主要调式，占半数以上，商、羽调式次之，徵调式再次之，角调式最少。除了角调以 $\underset{\cdot}{5}$ 1 2 3为其典型的上行终止式之外，其余各调的终止式以下行为主，例如宫调的典型终止式是5 3 2 1或3 2 1。

在一些乐曲中有时会出现临时移调的现象，为了区别于西方

和声性音乐的转调，音乐学家们以“移位”这个词(Metable)来称呼它。这种现象表现为乐曲的某个片段在不改变调式的情况下将调高移到其上下四度、五度上去。其具体办法是通过用宫调式中的第七级音代替第一级音，并强调第五级音，将调移到上五度或下四度上，在新的调高上构成新的宫调式；或者是通过强调其第四级音，并以它代替第三级音，从而完成向上四度下五度的移调。这样虽然旋律中出现了原来调式的第四或第七级音，但并没有改变音乐的五声音阶性质，也没有改变它的调式。

(五)板式

泰国音乐的节奏相当规范，通常都是2/4或4/4拍子，所以听起来十分平稳规整，极少散板或其他拍子的乐曲。同一乐曲可以按3种不同的板式演奏，即泼楞查(Phlengcha，慢板)，松迈(Songmai，中板)，泼楞立奥(Phlengreo，快板)。每种板式各用一套固定的小钹击奏方式来表示。乐句不分长短，其重音总是落在小节的最后一拍上，这与印尼甘美兰音乐是一致的，而与西方或中国音乐则恰恰相反。一些西方音乐学家在其论著中为了适应本国读者的习惯，记谱时往往将重音记在小节第1拍和第3拍上。前面已经讲过，强拍以小钹的chap音(+)，最强拍以锣与小钹的chap相重合音(⊕)，次强拍以小钹的ching音(○)来表示。用这些记号来记谱的话，3种板式便成为：

板式＼拍子	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
慢　板	○	+	○	⊕
中　板	○ +	○ ⊕	○ +	○ ⊕
快　板	○+○⊕	○+○⊕	○+○⊕	○+○⊕

通过板式的变化可将一首乐曲加以扩充或压缩。其具体做法是以该乐曲的中板为基础，当要扩充时，将其小钹击奏模式变为慢板，这样小钹点上的骨干音自然也就将其时间间隔扩展了一倍，音乐的篇幅也随之增长了一倍，至于距离扩展后的各骨干音之间演奏些什么，则由音乐家们按乐曲原来的风格和情绪即兴发挥；要压缩时则按相反的方法进行，把中板变成快板，各骨干音的时间间隔随之缩短了一半，这样它们之间的音乐自然也就要相应缩简了。泰国人把这种技巧叫做"套"(thao)。

(六)旋律结构

泰国音乐的旋律具有方整、前后呼应的结构特点。一首乐曲由若干个等长的结构单位一环套一环地组成。以2/4拍子的中板乐曲为例，两个小钹点长度的旋律构成一个动机，2小节；两个动机构成一个乐句，4小节；4个乐句组成一个乐段；两个或其倍数的乐段构成一首乐曲。一个乐段的4个乐句之间存在着起承转合的关系，各个结构环节的相应骨干音则以四度、五度音程为轴心相互呼应。下面我们通过分析《客塞》(Khaek Sai)这首乐曲主旋律的两个段落的骨干音，来具体了解一下泰国音乐的旋律结构特点(见例56)。

它的第一段第1句以5↔1为基础进行，突出5音；第2句以1↔5为轴，强调并结束在1音上，与第1句相呼应；第3句引入5的上五度音2和它的再上五度音6，形成一个新的五度轴心2↔6，与前两句作对比；第4句仍在这个五度轴上进行，结束在2音上，与第3句的落音6相照应。

第二段第1句使用了与上段第一句相对比的技巧，两句相应骨干音构成四、五度关系，即5—5—1—5变为2—2—5—2；第2句在1↔3轴心的基础上进行，本来1的上四度应为4，

例 56

第一动机　第二动机

但五声音阶乐曲中通常以 3 来代替，其落音与第一段第2句相同；第 3 句与前段相应乐句的轮廓一致，以 2 ↔ 6 为轴；第4句以前段相应各音的五度音构成对比关系，即3－6－3－2 变为 6－3－

6—5。

通过上面的分析我们可以发现，无论在一个乐句的各骨干音之间，还是在一段的各乐句之间，以及在相邻段落的对应乐句之间，在音程结构上均存在十分明显的相互呼应和对比的关系。依此类推，整首乐曲也是以此为基础而构成的。例56是一首中速板式的乐曲，慢速和快速板式的情况也与此相似，只是将其篇幅扩展或压缩一倍而已。

二、声乐的特点

泰语如同汉语一样，字调有高低抑扬之分，不同的字调表达不同的字义。泰国歌曲在旋律进行上必须考虑到歌词字调的特点。字调是上扬的，旋律也应是上行的，字调下降，旋律也应随之下行，就像中国声乐所谓的"按字行腔"那样。

在本世纪之前，泰国作曲家不是根据既定的诗歌进行谱曲的，他们与诗人之间几乎不存在直接的合作关系。正像前面讲过的那样，诗人只管写诗，而且主要是为戏剧"拉玛坚"写诗歌体剧词，而作曲家则只管按剧情需要创作音乐，演出时才由他人根据剧词的韵律和内容，临时从现成的各类乐曲中选取合适者配上去。因此一曲多词，或一词多曲的情况相当普遍。直到本世纪起才出现现代意义上的声乐创作，作曲家们根据歌词谱曲，为之配上伴奏，使它成为词曲一体的独立作品。现在的泰国国王普密蓬就是一位多产的声乐作曲家。

作为歌词的诗歌主要有"卡普"和"库隆"两种，它们都是二连四行体，即一行有六至八音节，四行为一连，一首诗由二连组成。它们各自有固定的字调安排和押韵方法。为它们配的旋律其结构自然与歌词是一致的。声乐的旋律通常都是2/4或4/4拍子，结构十分方整。

值得注意是，泰国声乐虽然也使用五声音阶，但其音律与器乐的七平均律不同，接近于中国的五度相生律。为了避免歌唱旋律与伴奏器乐在音律上的不协调，同时也为了避免打击乐器声音太大将歌声掩盖，采用了歌唱与器乐交替表演的方式，歌作而乐停，乐起而歌止。这样一种表演形式在其他地区是相当少见的。
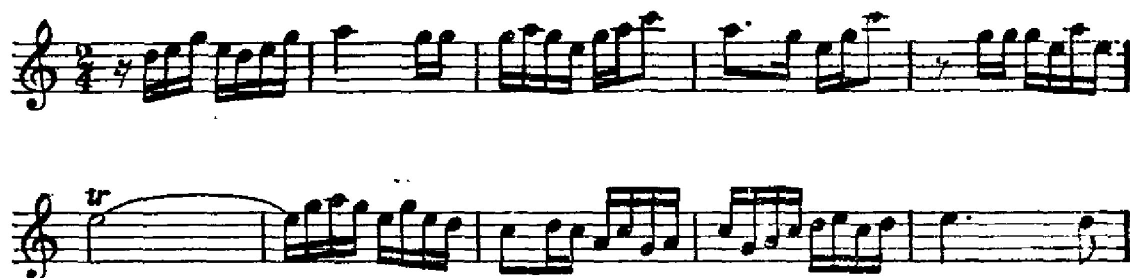
第三节　民间音乐

由于种种原因，在研究泰国音乐的专著中很少谈到它的民间音乐，因此本文也只能根据一些零星材料做一点简单的介绍。

在泰国北方排笙这种乐器十分流行，东北部的老族排笙有14管，叫做“肯”(Khen)；北部苗族的排笙多为6管，叫做“腾”(Teng)，西北部掸族的为5至7管，叫做“纳乌”(Naw)。它们皆有一个木制的笙斗和一长吹嘴，长短不一的竹管分作两排插入其中，笙管下部有指孔。它们主要在各种民间节日、男女社交、结婚仪式、喜庆吉日等场合演奏，是这些地区民间舞蹈的主要伴奏乐器。笙音乐是纯五声音阶的，因配合舞蹈动作所致，结构不太规整，旋律多有反复，以小钹击节奏，其风格与中国西南一些少数民族的芦笙舞乐十分相近。它也常用作青年男女恋歌对唱的伴奏。

下例是泰国北部的排笙音乐。

例 57





南旺歌曲是在泰国流行范围最广的一种民歌体裁，它是南旺舞的伴唱歌曲。南旺舞原属泰国东北部笙舞的一种，第二次世界大战后政府将这种民间集体圈舞的基本动作加以归纳提炼，在全国推广。这种舞蹈步态轻盈，舞姿端庄，手势优美。舞时男女成对，一步一趋。很快这种男女社交舞蹈便在全国传播开来，南旺歌曲自然也就随之广泛流传。这种民歌曲调欢快明朗，格调朴素清新，采用带有副歌的分节歌形式，多用泰乐器与西乐器混合组成的乐队伴奏。

第五章　缅甸音乐

第一节　概　　说

缅甸联邦社会主义共和国位于中南半岛西部。其东北与中国相接，西北与印度、孟加拉国为邻，东南与老挝、泰国接壤，西南濒孟加拉湾和安达曼海。面积67万平方公里，是中南半岛最大的国家。人口约3500万，缅族为主要民族，约占65%，其他较大的民族有克伦、掸、克钦和孟族等。80%居民信仰佛教，以缅语为国语。

缅甸作为中国的近邻自古以来就与我国有着传统的“胞波”友谊。除了在边界地区一直与我国云南各民族在经济和文化上保持密切交往外，远在唐代，位于缅甸中部伊洛瓦底江流域的骠国就曾经派遣由35名乐工组成的音乐舞蹈使团到长安，呈献乐曲12首，乐器22种，成为当时我国乐坛的一件盛事，《新唐书》的《骠国乐》篇对此作过详尽的记载，著名诗人白居易亦赋诗赞颂骠国乐舞：“玉螺一声椎髻耸，铜鼓一击文身踊，珠缨炫转星宿摇，花鬘抖擞龙蛇动。”

从民族音乐学角度来看，缅甸音乐属于东南亚大陆音乐文化的范畴。其乐律、多数乐器和某些音乐体裁与泰国有着血缘联系。公元16、17世纪，缅甸人曾两次大规模入侵泰国都城阿瑜陀耶(又称大城)，掳回那里的大批乐器和音乐家，从而导致泰国音

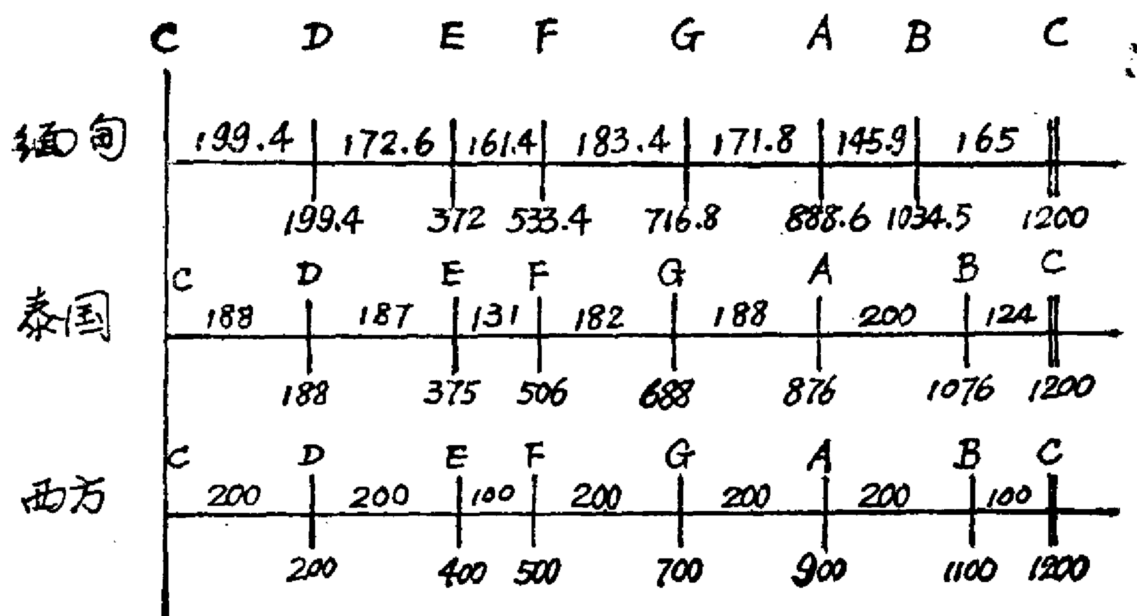
乐文化系统地传入缅甸，至今缅甸的主要声乐体裁之一“瑜陀耶”仍沿用泰国王朝“阿瑜陀耶”的名称。同时缅甸还受到中国和印度音乐的影响。聚居在其北部的掸族和克钦族分别与我国的傣族和景颇族具有相同的族源，边界两边相应民族的音乐大同小异。而其中部和南部所受的印度影响则较为明显，有些地区居民的祖先来自印度，保留了不少印度的风俗习惯，他们的音乐像印度音乐那样，注重即兴演奏，各种调式都有一定的表意内容和特定的使用场合。但就总体而言，缅甸音乐仍表现出区别于其周边国家的强烈的民族特色，因而仍具有进行专门研究的学术价值。

第二节　音 体 系

缅甸的乐器种类很多，但考察其乐律时一般以其固定音高的乐器，特别是竹排琴为依据，这种竹排琴的定音可能在一定程度上受到泰国同类乐器的影响，但并不像泰国的旋律性打击乐器那样典型地表现出七平均律的倾向，而且作为缅甸乐器之王的弯琴，其定弦更接近于五度相生律。因而可以认为缅甸的律制既不同于西方的十二平均律、中国的五度相生律，也不同于泰国的七平均律，而是具有其独特的音律结构。下页表格是缅甸、泰国竹排琴的测音结果与西方的十二平均律的比较。

从该表中可以看出，缅甸竹排琴的音程结构与十二平均律相比第三和第七音明显偏低，而第四音则明显偏高，这种差别比泰国竹排琴更为突出。缅甸的其他乐器的定音虽然与竹排琴不尽一致，但第三、第七音偏低，第四音偏高这一点却是共同的。因此，它是缅甸律制的一个重要特点。

缅甸音乐表现出比泰国音乐鲜明得多的七声音阶的特征，这



也许是印度音乐影响的缘故。缅甸人根据弯琴琴弦的名称给八度内的七个音都定了名，并且将每个音都与某种动物联系在一起：

缅甸音名	西方音名	相应动物名称
尼因龙 (hnyin-lon)	C	象
朝台尼温 (chauk-thwe-nyun)	D	马
敏桑 (myin-zaing)	E	山羊
欧扁 (auk-pyan)	F	杜鹃
比多扁 (pyi-daw-byan)	G	公牛
杜勒卡 (Duraka)	A	孔雀
帕勒 (pale)	B	鹤

在缅甸，乐调包含调高与调式两种含义，每种乐调都包括七个音级，但其中五个为基本音级，另外两个为次要音级，仅在经过句中使用。最能体现出这种调式结构特点的是缅甸特有的乐器围鼓，它可以按所演奏的乐曲的需要进行调音。其高音区采用可适合一切乐曲的七声音阶调律方式，而低音区则只包括一个八度内的五个音，其相互的音程关系可随时按乐曲的调式进行调整。从下表提供的围鼓低音区各种基本音级的组合中可看出缅甸音乐乐调的种类及其结构：

调　名	音	级			
than-yo chauk-pauk	1 C	3 E	4 F	5 G	7 B
hkun-nathan-gyi	1 G	3 B	4 C	5 D	7 F
pat-sabo	1 C	2 D	3 E	5 G	6 A
nga-bauk	1 F	2 G	3 A	5 C	6 D
hsit-kyi或hnapauk	1 ♭B	2 C	3 D	5 F	6 G
nga-bauk auk-pyan	1 F	3 A	4 B	5 C	6 D
lei-bank auk	1 G	2 A	3 B	5 D	6 E
than-yo hnapank	1 B	2 C	4 E	5 F	6 G

其中第六、第八两种乐调很少使用。围锣、木琴和弯琴等乐器虽然都按七声音阶定音，但实际演奏时都是以其中五个音为基本音级。

第三节　古典声乐

缅甸音乐分为古典、民间和通俗 3 种类型，本国及外国学者的研究仅集中在古典音乐领域，而声乐作品占其中的大多数。根据70年代缅甸文化部编辑出版的两本歌曲集，其声乐曲主要包括以下 5 种类型，它们是按照内容来划分的。

1. “乔”(kyo)，意为“弦”，是最为古老的曲目，人们学弹弯琴时首先要学这一类曲目。据说过去国王乘船出游时乐师们经常演唱它们。其中一些乐曲调式不断转换，声乐的旋律型和弯琴的伴奏音型富于变化。

2. “布艾”(bwe)，意为“赞颂”。歌词内容取自历史故事和时事，用以赞颂皇室和宫廷。

3. “德钦甘”(thachin-gan)，是“崇高”的意思，取材自佛教故事，用于表示对佛祖的崇拜。以上三种歌曲均采用前述的第一类调式，构成古典声乐作品的基础。

4. 帕特骠(pat-pyo)，原来是古代宫廷的通俗歌曲，数量多达200余首，其来源比较庞杂，不少词曲引用自其他类型的音乐，例如围鼓等器乐曲。由于它演出的机会很多，所以歌手必须熟记这类歌曲的全部曲目。

5. “瑜陀耶”(yodaya)，源自泰国的大城王朝。其数量仅次于帕特骠。在200年间这类歌曲在内容和曲调上已有一定程度的缅甸化。通常这类歌曲多使用pat-sabo调式，在这一点上仍保持了泰国音乐的特点。

除此之外尚有用于赛马的歌曲“缅金”(myin-gin)、短歌“纳钦”(nat-chin)和源自柬埔寨孟高棉民族的歌曲“孟”(mon)。

这些歌曲均使用偶数节拍，以8拍为一乐句，重音都落在双数的拍子上，用小钹或拍子板的敲击加强其重音效果，它们的击奏有以下三种模式：

每乐句的节拍数	1	2	3	4	5	6	7	8
模式Ⅰ		○		×		○		×
模式Ⅱ		○		○				×
模式Ⅲ				○		○		×

（注："○"表示小钹的击奏，"×"表示拍子板的击奏。）

第四节　乐器与乐队

缅甸作为东南亚国家，其乐器构成自然有许多与泰国、柬埔寨和老挝共同的特点，旋律性和节奏性体鸣乐器在乐队中居中心地位。但缅甸人民也创造和保存了一些世界上独一无二的乐器类型，例如围鼓和弯琴。

1.弯琴（saung-gauk，图37），又称缅甸竖琴，中国的《新唐书》称之为凤首箜篌，是缅甸最重要和最有代表性的乐器，缅甸音乐家们认为，该国音乐的许多变奏与装饰手法源自弯琴的演奏，因而将其誉为乐器之王。这种竖琴起源于古代的美索不达米亚（今伊拉克境内）地区或古埃及，后传入波斯，约在5至8世纪经印度传入缅甸，建于7世纪中期的斯里克塞特拉佛庙的浮雕上已出现弯琴的形象，以后历朝的佛教壁画均可见它的图形，由此可见弯琴在一千多年中一直是缅甸的重要乐器。它作为古竖琴在现今留存的唯一活标本具有不可取代的艺术和学术价值。

弯琴的共鸣体呈船形，用青龙木挖空后制成，上蒙一块红色鹿皮，中间有一系弦板，前端下部有一把手把，琴尾隆起部分称

做猴头。从琴体伸出一细长的弓形琴颈，顶端有一菩提叶纹饰，颈上用红绳将弦系紧，每根绳下都悬挂着红穗子，以将弦上下移动来调整音高。最初弯琴仅有7弦，后发展至13至14弦，现最多有16弦。弯琴的音色古雅轻柔，具有细腻的表现力，是古典歌曲的主要伴奏乐器，同时也可以用来独奏，经过千余年的发展积累了丰富的曲目，并形成了复杂多变的演奏技巧。

2. 围鼓（pat-waing，图38）。将17至21个大小不等的双面鼓置于一个圆形围框上组成，是“桑旺”（Hsaing Waing）乐队的主奏乐器。最早见于蒲甘时代（约公元1000年）的壁画上。鼓形细长，以牛皮为鼓面，鼓身缠有羊皮条，以调节鼓面的松紧。鼓面上还涂有称做“巴沙”(pasa)的粘稠物（用糯米饭和木灰搅拌而成，现常以油灰代替），它一方面可使鼓的发声部位集中，延长余音，另一方面可以微调其音高。围鼓的低音区依调式不同按其五个骨干音来调音，高音和中音区则按七声音阶定音，音域超过3个八度，即 G—a^2（或 c^3）。演奏者坐在围框内用双手击奏。该乐器既能奏高昂激越的音乐，也能奏委婉抒情的旋律，还能产生如淙淙流水般的滑音效果。



图37 弯琴

3. 其他乐器。缅甸的许多乐器类型和形制与泰国相同，包括由21个小釜锣组成的围锣（kyi-waing）、由18至19个分两排放置的小釜锣组成的排锣（maung-zaing）、竹排琴（patala）、吊圆

锥状的双簧管（hne）、吊铓（maung）、小钹、拍子板（wa）、双面鼓（si—daw）、手鼓（Gan-dama）和套鼓（chauk-lonbat）。

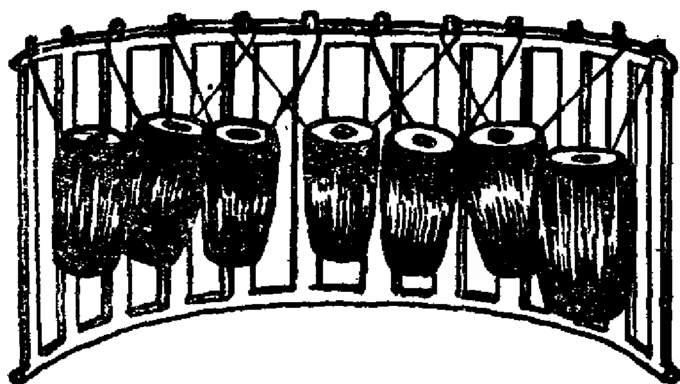


图38 围 鼓

4. 乐队。缅甸的代表性乐队称做“桑旺”（Hsaing-waing），主奏乐器是围鼓，其他乐器有围锣、排锣、管子、吊铓、双面鼓、铙钹、拍子板等，广泛用于室外的宗教仪式、节日喜庆等场合，并作为戏剧的伴奏。室内乐队则由弯琴、竹排琴、三胡、小钹等音量较小的乐器组成，主要为古典声乐伴奏。在各种民间舞蹈表演中以象脚鼓、双面鼓为主，再加上铓锣、铙钹、唢呐和竹笛组成的不同编制的小乐队遍布从北到南的各个村寨。这些乐队的形式和所演奏的音乐与我国西南一些少数民族十分相近。

第六章 菲律宾音乐

第一节 概 说

菲律宾共和国位于东南亚地区，是一个由7000多个岛屿组成的群岛国家。它北隔巴士海峡与我国台湾省相邻，西靠南海与我国南沙群岛相望，南部、西南部与印度尼西亚、马来西亚为邻，东临太平洋，是亚洲同大洋洲，东亚同南亚往来的必经之地。全国面积近30万平方公里。

菲律宾地处赤道和北回归线上，属于热带气候，是一个美丽富饶的国家。岛上土地肥沃，森林茂密，鲜花盛开，热带植物近万种，仅兰花就有900多种，人称“花园岛国”。

菲律宾人口4400万左右。民族构成比较复杂，主要是由不同时期内迁入的马来人相互通婚而形成的。后来又有中国人、西班牙人、美国人等相继迁入，这些人与菲律宾人通婚，混血的也很多。目前菲律宾最主要的民族共有八个，占总人口的90%，即比柯尔、宿务、西里加农、伊洛加诺、卡彭潘甘、潘加西南、他加禄和瓦雷族。他们都属于马来人，但语言不同(均属波利尼西亚马来语系)，受到西方文化的强烈影响，大多数人信奉天主教、基督教。

除此以外，菲律宾约有8%的人口属于本地的少数民族，大约可分为一百个语族，生活在吕宋岛北部山区和菲律宾中部的民

都洛岛，以及南部的棉兰老岛，苏禄群岛和西部的巴拉望群岛上，该国最早的居民矮黑人族也生活在偏僻的山区。他们的生活方式、习俗，如水稻的耕作，手工编织，对陶器和竹子的使用，咀嚼槟榔的习惯，血族关系，与神灵的感应，占卜术等等，与柬埔寨、老挝、越南的山地居民很相像。看来这与古代存在的亚洲大陆桥有关，菲律宾的少数民族与东南亚山区的民族可能同出一源。也有人认为，吕宋岛北部的伊戈罗族与我国台湾山区的高山族在古代具有亲缘关系。此外，还有2％的人是信奉伊斯兰教的，可分为八个语族，大部分生活在棉兰老岛和苏禄群岛上。

从总体来看，菲律宾的文化传统与东南亚其他国家是很不相同的。它不像印度尼西亚先后受到印度教、佛教、伊斯兰文化的巨大影响，也不像泰国那样成为佛教的中心之一。这里既没有印度尼西亚宏伟的佛教建筑——婆罗浮屠，也见不到柬埔寨吴哥窟式的古迹，也不像其他东南亚国家那样广泛流传着印度的两大史诗《罗摩衍那》和《摩诃婆罗多》。但是，吕宋岛北部的伊富高梯田是世界闻名的，它的工程十分浩大，盘山灌溉水渠总长达19000公里，相当于绕地球半周。只有在空中才能窥见其全貌，层层叠翠，蜿蜒曲折，气象万千气魄宏大，也是世界上的一大奇迹。这项工程前后经历千年才最后建成，在当时生产力水平不高的情况下，就着手兴建这样巨大的工程，确实表现了古代马来人后裔——伊富高民族坚韧不拔的精神和高度的智慧。

早在16世纪西班牙人到达之前，菲律宾群岛已与中国、日本、暹罗、印度、柬埔寨、马来群岛建立了频繁的贸易、文化关系。菲律宾各族人民已经创造了许多口头的和成文的文学作品。后来，这些成文的文学作品被西班牙殖民者焚毁，而未能流传下来。但在各民族中流传的口头文学、诗歌、神话、剧本等，都保存到了今天。

16世纪西班牙殖民主义者侵占了菲律宾群岛，统治长达350多年(从1521～1896)。但到了17世纪中叶，被征服的各岛的内陆仍处在西班牙殖民者的统治之外。南部棉兰老岛及苏禄群岛的摩洛族几乎直到19世纪末还未屈服。在西班牙统治期间，人民不断起义反抗殖民当局的残暴统治。19世纪末爆发了美国与西班牙的战争，随后菲律宾又成为美国的殖民地近50年(1898～1946)。1942年，日本帝国主义又侵占了菲律宾，直到第二次世界大战结束，菲律宾才于1946年取得了独立。

菲律宾人能歌善舞，是一个热爱艺术的民族，无论是在节日里或在日常的劳动和社会生活中，都常常以音乐、舞蹈来表达他们的情感。

第二节　各地区的音乐文化

由于历史和地理上的原因，也由于不同民族的特点，形成了菲律宾三种不同的音乐传统。一是吕宋岛北部山区的少数民族音乐，它属于东南亚土著音乐。二是南方棉兰老岛、苏禄群岛和西南方的巴拉望群岛上的菲律宾穆斯林音乐。三是吕宋岛中部平原地区和米沙雅地区各岛的音乐，它受西方音乐文化影响较大，但在长期的融合过程中，吸收了当地音乐文化的因素，也形成了自己的特色。

一、北部的少数民族音乐

他们大部分属于伊哥洛族和尼格里特族。前者属东南亚蒙古人类型，包括有丁冈、卡林加、彭托克，伊富高等族，尼格里特人较矮小，皮肤呈褐色、卷发。在北方，锣和锣的合奏是音乐的主要特色。这种被称为“刚沙”的平锣用铜制成，直径约30厘米，

锣框高5厘米。发音较散，听不出确定的音高。但他们采用不同的演奏手法(用手拍打，轻敲、滑奏、用棍敲)可以产生各种不同的音色变化，而这正是他们最喜爱的。锣的位置变化(把锣吊起或部分、全部放在地面上，放在膝盖上)也能产生不同的共鸣效果。

锣常在举行婚礼、房屋落成、部落间缔结条约时演奏，也可为舞蹈伴奏。在节日、庆典时，演奏锣被视为一种荣誉。锣平时都藏在家中，可以出借、出售或用来交换牲畜、房屋、土地。丁冈人中的“托帕耶”锣乐队是由6人组成的，锣被拴在每人身上的皮带上，用双手手掌敲锣。卡林加人的“帕洛克”锣乐队由7人组成，每人左手持锣，右手持棍敲击，边舞边奏。在尼格里特人中，则常在民间治病的仪式中敲锣。

还有一些地方用竹杆撞击地面，用棍敲竹板，模仿锣的合奏。竹蜂音器是将竹管上端劈开到一半处，击左臂振动而发出蜂音的乐器，常在黄昏时由女郎演奏，过去也曾用来驱魔。口簧在北方很流行，山区使用的大都是用金属制成的。

竹皮弦琴在北方很多见，它从竹筒表面挑出几条竹皮作弦，在竹皮和竹筒间依次安放琴马，竹皮弦最多可发出十个不同的音高，用双手弹拨，或用棍子敲击。有的民族还在竹筒上安上钢丝或其他弦线发音。在北方还可见到各种笛子和排箫，北方笛子比南方的短小。竹制的鼻笛在北方很流行，笛一端的竹节上钻一个小孔作为吹口，笛正面有3个音孔，背面有1个音孔，演奏时用一个鼻孔吹气，采取斜向左前方的姿势。鼻笛的音量很小，常在青年男女恋爱场合吹奏。

北方最常见的声乐形式是呼应歌，歌唱特点是滑音，半说半唱，并且常常有休止。呼应歌用于婚礼、葬礼和各种庆祝活动

中。在葬礼时，有的地方的呼应歌要唱好几夜。歌唱者采用谜一样的语言，邀请精灵来喝米酒。领唱者的歌词常常是即兴的，旋律是传统的类型。齐唱者在缓慢的节奏中重复领唱者的最后一行，然后领唱者又开始唱下一句。

二、南部地区的音乐

棉兰老岛上的主要穆斯林民族为马金达瑙、马拉瑙等，苏禄岛上有塔苏格沙马尔等。非穆斯林民族有马努博、巴哥博、巴拉望、哈努诺等。在穆斯林中使用的乐器主要有库林当（8个一组的釜锣）、甘邦（木琴）、沙那衣（气鸣乐器）、甘当（双面鼓）。这些乐器可能是从加里曼丹、马来西亚传来的。穆斯林及其他民族共有的乐器有阿贡锣（一种吊起来的宽边铓锣）、卡恰皮（两弦弹拨乐器）、苏铃笛等。像北方一样，铜锣也是南方最重要的乐器。但南方用的都是釜锣，发音圆润、丰满，音高确定。轻的锣发音如钟声，重的吊锣则发出低沉的声音。用左手按住锣的乳凸，右手敲击可发出类似鼓声的效果。

库林当乐队一般采用五种乐器，除库林当外，还有巴班底尔（边框向内弯曲的大锣）、阿贡锣、甘顶甘（两对边框很宽的大锣）和巴甘（一种圆柱形的鼓）。演奏者用两根棍子敲击巴班底尔锣边发出纤细的金属声，阿贡锣发出短而闷的音响，甘顶甘锣发出长而低的声音，达巴甘鼓发音凌厉，这些乐器是库林当音乐的基础，它们的音色形成了强烈的对比，形成独特的气氛。库林当是演奏旋律的，它们平放在一个木架上，用两根轻而长的木棍敲击，乐曲的旋律主要用右手演奏，左手常常只作为伴奏。演奏者还常常在演奏时用各种技巧即兴表演。在巴哥博人中的阿贡锣演奏是很有特点的。它采用吊在木梁上的8个阿贡锣，由两人演奏，一个站立的男人演奏旋律，另一个女人跪着敲吊得最低、共鸣最好的锣

作为持续低音。尔后，演奏旋律的人离开锣，按持续低音的节奏用小步舞蹈，最后又回去重新演奏锣的旋律，但此时速度已变得很快了。

口簧（原称口弦）在南方传播得很广，它大都来用竹制。口簧的尺寸、形状是多样的，音色也是多样的。音色取决演奏者的舌头位置，如舌头放在齿龈上，可发出类似元音i的声音，其他舌位可发出其他元音。因此口簧可模仿语言，男女青年可以用它通话求爱。卡恰皮在南方较流行，它的一根弦用来演奏持续音和节奏。另一根弦演奏旋律，它的品是可以移动的。其旋律型类似库林当锣的旋律。穆斯林的歌唱风格是嗓音比较紧，音区很高，并伴有复杂的装饰音。有时也采用松弛的、自然的、类似说话的唱法。非穆斯林更偏好后一种唱法。

三、吕宋岛中部和米沙雅地区各岛的音乐

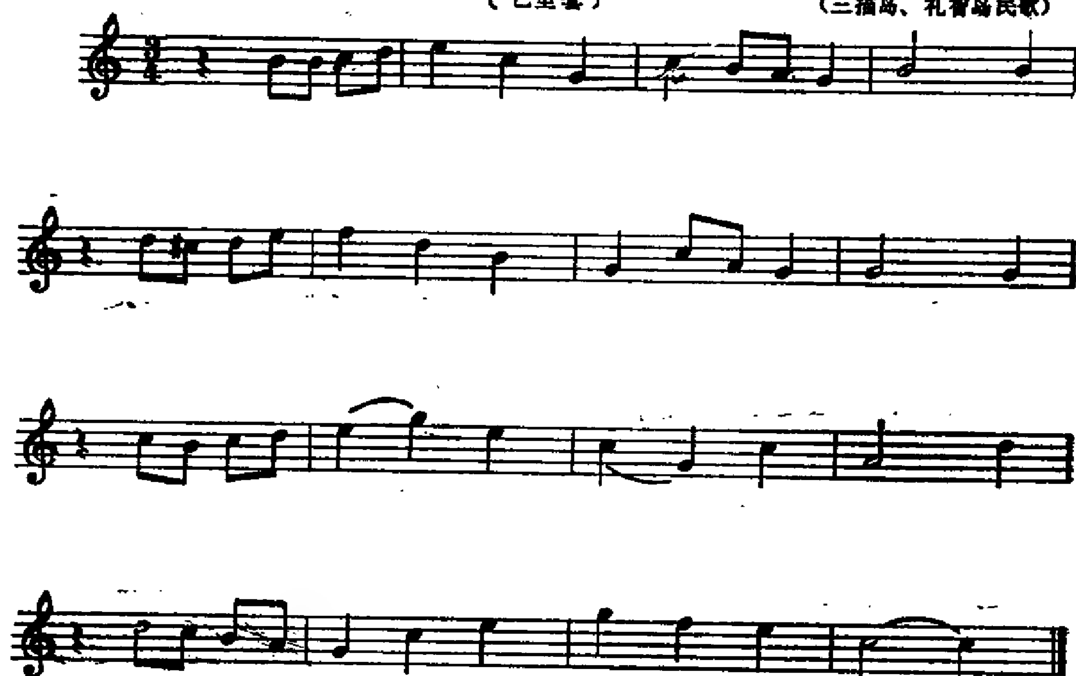
这个地区是菲律宾经济最发达的地方，交通比较方便，是外国殖民者统治的中心地带，受外来文化（西班牙、墨西哥、美国）的影响较大。古老的菲律宾传统文化在此已基本上消失，这里的居民大都为他加禄人和米沙雅人，绝大多数人信奉天主教，也有一部分人信奉基督教。西班牙及其他欧洲音乐大量渗入城乡生活的各个方面。霍塔、华尔兹、玛祖卡、芳丹戈等舞曲在这个地区广泛传播。经过与马来亚人文化长期的接触、交流、融合，这些源自欧洲的音乐形式已经具有菲律宾音乐的特色。无论旋律的进行、乐器的组合等方面都产生了变化。如玛祖卡保和拉纳舞曲就是公认的菲律宾民间舞曲。此外，还有一些是在西方音乐影响下菲律宾创造的歌曲体裁，如昆地曼和巴里套。昆地曼是一种抒情歌曲，其题材大都是有关爱情的，但也有关于爱国主义的，它的旋律哀怨动听，表现了菲律宾人民悲惨的命运和对美好生活的渴

望和追求。其音乐的共同特点是缓慢的3拍子节奏和常常采用半音。一些受过正规音乐教育的菲律宾作曲家也采用民歌因素创作了“昆地曼”，如阿比拉多的《美丽的星星》和《亲爱的你回来吧》、弗朗西斯科的《黎明》、埃斯泰拉的《麻雀》等。巴里套是流行于米沙雅地区的一种歌曲，它同时也是一种舞蹈，其特点是明快、轻盈，常采用快3拍的节奏。内容除倾诉爱情外，也有叙事性的，表现了菲律宾人民无忧无虑、诙谐幽默的性格。也有人认为巴里套是菲律宾人民根据霍达舞曲和波莱罗舞曲加以融合变化而创造的。在20世纪50年代以前，巴里套音乐和舞蹈曾在米沙雅地区风靡一时，受到广大人民的欢迎。

例 58

竹　竿　舞

（巴里套）　　（三描岛、礼智岛民歌）



西班牙的轻歌剧“萨尔斯委拉”大约在1880年传入菲律宾，受到马尼拉观众的欢迎。随后受过专业训练的菲律宾演员和音乐家也演出了这种西班牙轻歌剧，并且博得了好评。他加禄语的作家

和作曲家立刻抓住了这种新的音乐形式，创作了大量的菲律宾化的萨尔斯委拉。这种拥有优美曲调、丰富多采的舞蹈、传奇性故事、喜剧性诙谐的音乐剧很快传播到全国各地。今天萨尔斯委拉又已开始复兴，某些古老的最好的剧目又重新受到观众的热烈欢迎。

在菲律宾还发展了一种新的器乐和乐队形式，这就是朗德拉亚乐队及其音乐。朗德拉的意思是"民族弦乐队"。这种弹拨乐队源自西班牙，但在菲律宾有所变化发展。西班牙类似的乐队采用曼多林、小提琴、吉他、长笛、大提琴、低音提琴、铃鼓、响板和三角铁等乐器。菲律宾的朗德拉亚乐队则全部由拨弹乐器组成：即班都里阿(相当于曼多林声部，12根琴弦共发出六个空弦音)、拉德(相当于大提琴声部，也有十几根琴弦，音色较暗)、俄克塔维纳(外形类似吉他，有十几根琴弦，相当于大提琴声部，但音色明亮)、曼都拉(低音弹拨乐器，有14根琴弦，发七个空弦音)、班卓德乌那斯(4弦的低音吉他)。此外，还加了一些敲击乐器，如木琴、大鼓、铃鼓、定音鼓、钹、三角铁等以丰富其表现力。演奏曲目的风格都是典型菲律宾式的。从1905年到1915年是这种乐队音乐流行的极盛时期，在菲律宾群岛上约有一百个左右这样的乐队。当时最著名的乐队，除了演奏菲律宾的民族民间音乐外，也能够演奏轻音乐和交响音乐，如《仲夏夜之梦》、《诗人与农夫》、《威廉泰尔》等。1965年6月24日在马尼拉举行的音乐会上，裘来·达达普指挥了他自己创作的、合唱队与朗德拉亚演出的曲目，赋予了朗德拉亚音乐以鲜明的交响特色。菲律宾还常举行朗德拉亚乐队比赛。在1960年举行的巴坦加斯朗德拉亚节上约有一千多朗德拉亚乐队演员参加比赛，观众约有8000人。

菲律宾是个盛产竹子的国家，用竹子制造各种乐器也已成为

这个国家的传统。除了各种竹制的民间乐器外，1824年一位来自西班牙的神父底亚哥赛拉在马尼拉郊区的教堂里建造了一台竹制管风琴，但后遭地震、飓风损坏，1973年将管风琴运至德国修理，1975年运回。以后，每年都在马尼拉举行国际性的竹管风琴节。“潘卡特·卡瓦彦”是菲律宾最著名的竹乐团，由二十多位14岁至21岁的青少年学生参加演奏。主要乐器有竹管、竹笛、竹竖琴、竹板琴、竹圈鼓，还加上锣钹、三角铁、铃鼓以丰富其表现力。竹乐团的合奏十分动人，演奏的曲目也很广泛，从菲律宾的民歌、圣诞节歌曲直到欧洲古典音乐。竹乐团的特殊形式、结构效果已引起国际音乐界的浓厚兴趣。

第七章　印度音乐

第一节　概　　说

在世界各国民族音乐中，印度音乐风格独特，色彩鲜明，具有极大的魅力。它那如怨如诉、绵延不绝的旋律；曲线式甚至是螺旋式的音乐进行；带有鼻音色彩的暗淡音色；各式各样的滑音、装饰音和装饰句；始终衬托着旋律进行的持续音；节奏、色彩以及力度富于变化的鼓点和在一定规范之中变幻无穷的即兴演唱演奏……。通过这一切，印度音乐向世人展示出它那绚丽多彩的风貌。而在数千年的漫长岁月里，在这片土地上所积淀的深厚的传统文明，正是这种既古老而又富有生机的音乐艺术赖以生存和代代繁衍的基础。因此在了解印度音乐之前，我们有必要粗略地了解一下这个国家的地理人文概况。

一、地理环境

印度位于南亚次大陆，北枕喜马拉雅山，东临孟加拉湾，西濒阿拉伯海，南接印度洋。地处远东与欧洲、非洲和大洋洲之间的海路要冲。它的北部为平原地带，恒河横贯其间，经济发达，人口稠密；中部为荒凉的德干高原；南部森林繁茂，物产丰富。气候基本上属热带或亚热带型。最佳季节是每年10月至4月，天气凉爽温和。

印度的面积为2974700平方公里，不足中国的三分之一，但

可耕地面积却比中国多。其经济以农业为主，主要农作物有稻米、小麦、棉花、黄麻、甘蔗和茶叶。由于它三面临海，所以渔业资源也相当丰富。

二、人种、民族和语言

印度人口现已愈8亿。其中既有属白色人种的雅利安人，又有黑色皮肤的达罗毗荼人，还有少量黄色人种，故素有人种博物馆之称。前两者及他们之间的混血占人口的大多数。

印度是个多民族国家，主要民族有印度斯坦、马拉提、泰卢固、泰米尔、孟加拉、马拉雅拉姆、格纳达、奥里雅、阿萨姆、古吉拉提等。它们占印度人口的94%左右，其中印度斯坦族人口最多，马拉雅拉姆和孟加拉族文化最为发达。生活在世界各地的吉卜赛人认为他们的根在印度，的确在印度有15万驾着大蓬车，到处漂泊，以卖艺为生的“诺马兹”人。

印度的语言文字种类纷繁，主要有15种，即阿萨姆、孟加拉、古吉拉特、印地、马拉提、奥里雅、乌尔都、旁遮普、梵语、信德、克什米尔、泰米尔、泰卢固、坚那勒、马拉亚兰等。后四种属达罗毗荼语系，其余属印欧语系。实际上全印度各民族和部落的语言，再加上方言超过150种，如再细分可达1600种以上。宪法规定印地语为国语，英语为官方用语。目前全国通行的语言仍是英语，印地语仅在北方几个邦通行。

三、宗　教

印度是一个宗教色彩极浓的国家。85%以上居民信奉印度教，10%以上信仰伊斯兰教，还有少数人信佛教、基督教、锡克教、耆那教等。印度教作为主要宗教，其哲学、神祇、礼仪习俗渗透到人民日常生活的各个方面，成为印度文化、民俗不可分割的一部分。

印度教的前身是婆罗门教，相传约形成于公元前7世纪，以崇拜婆罗贺摩(梵天)而得名。之后佛教兴起，否定了婆罗门教的种姓制度，主张众生平等，得到帝王的支持和群众的拥护。但到公元8世纪时有人将婆罗门教加以改革，吸收了佛教和耆那教的某些教义，逐渐演变为印度教，传播于全国。其主要教义可概括为：

1.多神的主神论，即三大主神与无数小神的统一。三大主神是创造之神梵天、保护之神遍入天(毗湿奴)和毁灭之神大自在天(湿婆)。同时各个阶层又有自己信奉的神祇，他们都与三大主神有着千丝万缕的联系。

2.对自然的崇拜，即除崇拜天神之外，还将自然界的山、河和牛、象、猴、蛇、鼠等动物尊为神圣。

3.崇尚因果轮回的宇宙观和人生观。认为世界周而复始地处在不断创造和毁灭的过程之中。人则处在生死轮回之中。要想获得解脱，就须刻苦学习经典，进行苦行修炼和祭祀。

4.等级森严的种族制度。它把人分为高低贵贱的不同等级，并且世代因袭。这些等级包括婆罗门(祭司)、刹帝利(贵族、武士)、吠舍(商人、平民)、首陀罗(农民、手工业工人)。彼此界线分明，互不往来，禁止通婚。此外，还有一个等外种族，即所谓不可接触的"贱民"，大多从事搬运尸体，打扫厕所、洗衣、补鞋和理发等职业，是地位最低，最为穷苦的人。虽然法律早已禁止歧视"贱民"，但实际生活中依然存在这种现象。

5.重男轻女。印度教规定人死后必须由儿子举火焚尸，主持火葬仪式，这样死者才能超脱地狱，转化脱身。教规还禁止寡妇再嫁。过去流行的为夫殉葬的陋习现已被法律禁止，但在偏远地区仍偶有发生。

总之，正像马克思精辟地论述过的那样："这个宗教既是纵欲享乐的宗教，又是自我折磨的禁欲主义的宗教；既是林加崇拜的宗教，又是扎格纳特的宗教；既是和尚的宗教，又是舞女的宗教。"

四、历 史

在印度几千年的历史中统一的时间短，分裂的时间长，同一时期内并存着许多国家，南北方的差别也很大，呈现出一种错综复杂的局面。就总体而言大致可划分为五个时期。

(一)史前时期

早在5000年以前，在摩亨焦德罗和哈拉巴(现在巴基斯坦境内)地区产生了与西亚两河流域相似的印度河文明，多数学者认为它是由当地土著达罗毗荼人创造的。这是一种以农村为依托的城市文化。在大规模的城市内街道纵横，水井沟渠建设得颇成系统，使用青铜制造的工具和武器。在农村，小麦、水稻和棉花种植业和牲畜饲养业较发达。

(二)古代印度

公元前3000～前2000年间雅利安人从伊朗高原进入印度，史称吠陀(雅利安人的宗教经典)时期，绵延约1000年。其间雅利安人不断东进，活动中心从印度河流域转移到恒河流域。公元前9世纪左右进入史诗时期(指史诗《摩诃婆罗多》所描述的北印度混乱时期)，一直持续到公元前6世纪。经过200余年的征战之后，摩揭陀国基本统一了北印度。后被人倾覆，建立了孔雀王朝，其第三代君主阿育王统一了除南端外的大部分国土，这期间佛教盛行。公元前2世纪孔雀王朝瓦解，国家重陷分裂局面。经过400多年的纷争和外族入侵之后，在公元4世纪初建立了笈多王朝。在其统治期间政局稳定，经济繁荣，被称为印度的黄金时代。中

国晋代高僧正是在这一时期到印度取经的。公元5世纪中叶该王朝瓦解，分裂为很多小国家。

（三）中世纪

公元7世纪戒日王统一了北印度大部分地区，中国唐朝高僧玄奘就是在此时访问印度的。戒日王死后天下大乱。10世纪时南方泰米尔人的朱罗王国强盛起来。而同时北印度则遭外族入侵。12世纪后土耳其人经阿富汗进入印度，建立了德里苏丹国。1526年巴布尔在德里建立了莫卧儿王朝。阿克巴大帝是其最负盛名的君主，他武功显赫，又喜好艺术，对各种宗教采取宽容态度，缓和了伊斯兰教徒与印度教徒之间的矛盾。

（四）近代

莫卧儿王朝的最后一个君主奥朗则布凭借武功基本上统一了全国，但同时也耗尽了国力。他死后各地封建割据势力增强。锡克教人的起义，马拉提人的袭击，波斯王那底尔的劫掠，使得王朝趋于虚弱。与此同时，西方殖民者从16世纪起开始侵入印度。1506年葡萄牙人征服了果阿。1600年英国殖民者成立东印度公司，从事商业剥削，并逐步在印度沿海建立一些据点。1757年印度与英国在一场大战中战败之后，逐步沦为英国殖民地。1847年英国侵占印度全境。

（五）现代

在英国殖民者的统治下，印度人民承受了巨大的苦难。农业、手工业衰败，数百万人丧失了生命，价值130亿金卢比的贵重财物被英国人掠走和破坏。1857年印度爆发了历时两年的全民反英大起义，此后各种形式的反殖民主义斗争连续不断。第二次世界大战后，民族解放运动出现新高潮，在此压力下英国于1947年宣布将印度分为印度和巴基斯坦两个自治领。1950年1月印度建

立共和国。

五、文　学

印度文学具有悠久的传统。《吠陀》作为宗教经典和祭祀颂诗的总集，汇聚了许多神话故事，其中不少诗歌表现了印度人民丰富的想象力。《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》是古代印度的两大史诗。前者共18篇10万"颂"(诗节)；后者共7篇2万"颂"。这两部长诗以文学形式曲折地描述了公元前后几百年间印度的历史事件，它们成为后世作家汲取创作题材的源泉。尤其是《罗摩衍那》，其修辞讲究、结构严谨，更富有艺术性，为古典叙事诗树立了典范，影响远及中亚和东南亚。在公元1～12世纪的古典梵语文学时期还出现了抒情诗、格言诗、戏剧和小说等各种文学体裁。马鸣的长诗《佛所行赞》、迦利陀娑的剧本《沙恭达罗》、月天的故事诗《故事海》、胜天的《牧童传》等都是印度的古典文学名作。公元10世纪末，孟加拉人、马拉提人、古吉拉特人、泰米尔人和泰卢固人用本民族语言写成的文学著作也逐渐增多，形成各自的传统。从19世纪下半叶开始，随着民族解放运动的高涨，印度的民族文学也蓬勃发展，面貌焕然一新。无论是印地语、马尔都语，还是孟加拉语文学都出现了著名的作品和杰出的作家，最著名的作家是泰戈尔和普里姆昌德。

六、建筑与造型艺术

印度建筑艺术风格独特，形式多样。被誉为世界七大奇迹之一的泰姬陵位于古都阿格拉，是300多年前的莫卧儿王朝时期修建的，是波斯——印度文化的产物。陵园中洁如白玉的大理石陵墓，四周的红砂石围墙，绿草如茵、鲜花盛开、不时送来阵阵鸟语花香的花园，碧波荡漾、清澄见底的水池，珠光点点、晶莹夺目的喷泉，这一切构成了一幅洋溢着简洁和谐、清新飘逸情调的

完美画卷。

南印度马杜赖的米纳克希女神庙则呈现出另一种建筑风格。其主殿是千柱厅，每根石柱上都雕有神态各异的动物和神的形象。主殿四周是四座高大的梯形门楼，其上层雕满了各种神像，形态生动逼真。其中最高一座高达60米，上面刻有1500个雕像。建于西部群山之中的阿旃陀和埃罗拉石窟也是举世闻名的艺术宝库。前者有29窟，窟内的壁画构思大胆新颖，笔调活泼，形象生动，色彩浓艳。后者有34窟，其中第16窟是从一整座山的山顶往下雕成的，全部工程历时百年，凿去100万立方米的石料，才挖出一个长45米、宽30米的院子，内有一座三层庙宇，里外布满无数大小雕像。

在印度的传统绘画中，拉吉普特绘画和莫卧儿细密画最具特色。前者继承了阿旃陀壁画的传统，具有雄健浑厚的气派。后者受波斯细密画的影响，内容除表现帝王生活之外，更多的是人物肖像、对宫廷景色和历史性事件的描绘。与波斯相比，印度的细密画在色调上更为温暖艳丽。印度还有一种拉格细密画，它是音乐、文学、美术的结合体。

七、舞　蹈

印度舞蹈的风格极其丰富多采，尤其是古典舞蹈已发展成一种十分严谨的独立体系。其特点之一是用手势表达各种含义。单手有28种手势，双手一起可做出24种手势。这52种手势可传达丰富的内容。演员还能通过眼神、颈部动作、面部表情来表达各种感情和韵味。古典舞主要有南方的婆罗多舞、卡塔克里舞，北方的卡塔克舞，东部的奥狄西舞和曼尼波舞。每种舞都有自己独特的动作和训练方法。婆罗多舞是最古老、影响最大的流派，从敬神舞演变而来，舞姿典雅，动作洒脱，以目光传神，表意丰富，

变幻无穷。卡塔克里舞实际上是用舞蹈表演的一种哑剧，表现史诗中的故事。舞者脸部施以浓妆重彩，动作舒缓。北方的卡塔克舞节奏快，旋转多，步法复杂多变，舞者脚上系有小铜铃，随舞步发出不同节奏的响声。这种舞蹈的动作刚柔相济，风格明快开朗。奥狄西舞是受庙宇中古代舞蹈雕塑启发，经整理加工而形成的，具有优美抒情，婀娜多姿的特点。

第二节　音乐的基本理论

一、音　律

印度人把自己音乐中最小的音程单位（微分音）称做什鲁提(Shruti)。这个词来自梵文，意为去听或听到的。古代音乐理论中有的把一个八度分成66个微分音程，有的则认为可分为22个什鲁提。后一种看法具有一定的普遍性。以西塔尔琴为例，它的有效弦长为90厘米，因此一个八度的弦长为45厘米，除以22，则每一等份为2.04厘米，即一个什鲁提。据说古代还有22弦的维纳琴（实际上是一种竖琴），也是按22个什鲁提调音的。按一个八度为1200音分计算，将它除以22，则每一等份为54.5音分，也就是一个什鲁提的音分值。印度的音乐理论家认为，每一个什鲁提本身都有特定的意义，现将它们的名称、译名、意义和振动数列表于下页。

但即使是承认存在22什鲁提的音乐家也认为连续唱出22个什鲁提音是不可能的，相邻两个什鲁提之间的音程过小，只有经过特殊训练的专家才能用耳朵加以分辨。还有人认为各什鲁提的音程是不等的，共有三种大小：22、70和90音分。也有人说什鲁提不作为个体，而作为群体（2、3或4个组合在一起）存在。当代

名　　称	译　　名	意　　义	振动数(赫兹)
1. Tivra	狄夫拉	兴奋、刺激	486
2. Kumudvati	库莫德瓦底	埋怨、不友好	502 512
3. Manda	马乌达	懒散、不热情	533
4. Chhandovati	昌都瓦底	英勇、慷慨	540
5. Dayavati	达亚瓦底	同情、怜悯	562 569
6. Ranjani	兰贾尼	高兴、欣慰	576
7. Raktika	拉克提卡	可爱、感动	600
8. Raudri	劳德利	温暖、热情	607 612
9. Krodhi	克鲁迪	愤怒、咒骂	640
10. Vajrika	瓦杰里卡	刻薄、咒骂	648
11. Prasarini	普拉沙里尼	询问、解释	675 683
12. Priti	普里提	愉快、满足	711
13. Marjani	马尔加尼	开朗、诙谐	720
14. Kshiti	克西提	自私、埋怨	729
15. Rakta	拉克塔	匆忙、忧虑	759 767
16. Sandipini	山地皮尼	焦急、热爱	800
17. Alapini	阿拉皮尼	恋爱	810
18. Madauti	马丹提	傲慢、生气	844
19. Rohini	罗伊尼	希望、平静	864
20. Ramya	拉姆亚	安静、孤独	900
21. Ugra	乌格拉	可怕、恐惧	911
22. Kshobini	可苏比尼	颤抖、劳累	960

的印度音乐家对什鲁提问题也存在很大分歧，有的完全肯定其存在，有的认为它纯粹是理论上的假设，实践中并不存在。不久前有一位在西方留学的印度青年学者用现代科学仪器对拉格的音律进行测定，结论是不能肯定22什鲁提的存在，不过印度音乐肯定不是使用十二平均律，而是随不同的拉格，音的高低产生相应的细微变化，这正是拉格的特征之一。总之这个问题尚未得出一致的结论。

二、音名与乐谱

印度乐谱大多为文字谱。有用梵文、印地文、泰卢固文和泰米尔文字母以及拉丁字母书写几类。现将用拉丁字母拼写的印度音名与欧洲音名对比排列于下：

欧洲	C	♭D	D	♭E	E	F	#F	G	♭A	A	♭B	B
印度	Sa	Re♭	Re	Ga♭	Ga	Ma	Ma#	Pa	Dha♭	Dha	Ni♭	Ni

Sa是梵文Sadja的简写，意思是6，是音阶中的第一音，振动数为240赫兹。Re(或Ri)是risabha的简写，意思是第二音，270赫兹。Ga是Gandhara 的简写，是第三音，指印度河以西地区。Ma是Madhyama的简写，第四音，320赫兹，意思是中间。Pa是Panchama的简写，意思是第五音，360赫兹。Dha是Dhaviat的简写，是第六音，405赫兹。Ni是Nisada的简写，是印度非雅利安人的部落名称，450赫兹。

中国古代曾翻译过印度的十二个音名：

Sa(c)具六，Re(♭D)变化音神仙曲，Re(D)神仙曲，Ga(♭E)变化音持他调，Ga(E)持他调，Ma(F)中令，Ma(#F)变化音中令，Pa(G)等五，Dha♭(♭A)变化音明意，Dha(A)明意，Ni♭(♭B)变化音近闻，Ni(B)近闻。

根据印度的音乐神话，音阶中的七个音分别与各种鸟兽的叫声相关，并各赋予特定的色彩。

音名	鸟兽	色彩
Sa	孔雀	荷叶绿
Re	云雀	红色
Ga	山羊	桔红色
Ma	苍鹭(鹤)	白莲花
Pa	夜莺(杜鹃)	黑色

Dha	马(蛇)	黄色
Ni	象	黑色

有的学者还认为，这七个音具有不同的表意内容，例如Sa代表安静，Ra显得粗鲁刺耳，Ni表现悲伤，而所有降音都表现柔和、期待和悲哀。

看来这些音乐象征意义并非虚构。人对声音、颜色的感觉很灵敏。古代印度人生活在热带丛林，他们对各种鸟兽鸣叫声很熟悉，很可能通过对各种动物的叫声进行模仿，逐渐形成自然的音阶，最终导致产生一种与色彩感相对应的音体系。印度的音乐文学曾对音的特点、色彩和与大自然的关系做过描述，并把它们与人的性情相联系，这些对印度音乐家来说都属于基本常识。

印度古代的音位与现代不同，古代每个音都在最后一个什鲁提上，而现在每个音都在第一个什鲁提上。见下表：

古代	Sa 4	Re 7	Ga 9	Ma13	Pa17	Dha20	Ni22
现代	Sa 1	Re 5	Ga 8	Ma10	Pa14	Dha18	Ni21

在记谱中，同一音的高低八度在该音名的上方和下方加一横杠或点来表示。例如Sa的高八度音为$\overline{\text{Sa}}$或$\dot{\text{Sa}}$，低八度音为$\underline{\text{Sa}}$或$\underset{\cdot}{\text{Sa}}$。

三、音 阶

古代印度把音阶称为格拉玛(Grama)，相传共有三种原始(双亲)音阶，一种从Sa音开始，称为萨音阶，用于男声；一种由Ma音开始，称为马音阶，用于女声或10岁—13岁的童声；一种由Ga音开始，称为嘎音阶。有人说萨音阶是没有变化音的，而马音阶有一个变化音，即Ma♯，嘎音阶有$\underline{\text{Re}}$、$\underline{\text{Ga}}$、$\underline{\text{Dha}}$、$\underline{\text{Ni}}$ 4个降半音。最后一种音阶被认为是“上天的神的音乐”，最难唱，不久就不用了。萨、马两种音阶在婆罗多著名的“乐舞论”中曾经提到过，其

构成如下：

萨音阶

音名	Sa	Ri	Ga	Ma	Pa	Dha	Ni	Sa
什鲁提数		3	2	4	4	3	2	4
欧洲音名	D	E	F	G	A	B	C	D

马音阶

音名	Ma	Pa	Dha	Ni	Sa	Ri	Ga	Ma
什鲁提数		3	4	2	4	3	2	4
欧洲音名	G	A	B+	C	D	E	F	G

实际上，两种音阶只是在Ma与Pa之间及Pa与Dha之间有一个什鲁提的细微差别，据说后来马音阶渐渐融入萨音阶，所以后来常用的就是萨音阶了。印度音乐在11世纪时有较大的变化，此时伊朗的音乐对印度音乐产生了很大的影响。新的音阶体系也产生了，它被称为塔特(Thata)。塔特的特点是在一个八度内共有12个音，可采用其中任何一个音作为开始音建立一个塔特音阶，一般地说不能少于7个音。

根据印度的音乐理论，音阶中的第一音Sa和第五音Pa都不能偏离其位置(不能升或降)，其他的音可以有变化，如Ma音可以升，Re、Ga、Dha、Ni诸音可以降。在印度有两种不同的塔特体系：一种是北印度用的，一种是南印度卡纳提克音乐中用的，两者都非常重视四音列。其基本构造如下。

北印度是：

1.	S	R	G	M	P	D	N	S
2.	S	$\underline{R}$	G	M	P	D	N	S
3.	S	R	$\underline{G}$	M	P	D	N	S
4.	S	$\underline{R}$	$\underline{G}$	M	P	D	N	S

将后面的四音列加以变化，即D(A)改为$\underline{D}$(♭A)，N改为$\underline{N}$(♭B)，D、N改为$\underline{D}$、$\underline{N}$(♭A、♭B)，可得出16个塔特(Thata)。再将前面四音列的M改为M♯(♯F)，又构成16个塔特，共为36个塔特。

南印度72种塔特的理论是17世纪的莫克伊(Mukhee)在他的著作中提出的。也有人认为，72种塔特只是就音阶的可能性而设计的，并非实际所使用的。现在南方比较流行的只是其中的一部分，大约12种塔特。现在将这12种塔特列在下面。

例 59

木哈里　　哈奴马托迪

马亚马拉夫格乌拉　　恰卡拉夫卡姆

那达拜拉维　　卡拉拉普里亚

哈里坎波迪　　山卡拉巴拉纳

恰拉纳塔　　苏帕潘都夫拉里

嘎马纳普里亚　　梅恰卡亚尼

20世纪的学者巴德康德确立了北印度音乐的音阶体系，他将

莫克伊的72个塔特吸收到他的10个塔特(音阶)中。这种体系在今天的北印度已被广泛使用。但也有人认为它还不能包括所有的音阶。下面是北印度的10个塔特(音阶)体系：

名称	译名	音高	音阶的构成
1. Bilaval	比拉文	所有7个音全是自然音。	5个大二度，2个小二度。
2. Kalyan (yaman)	格里亚尼	除升M外其他都是自然音。	5个大二度，2个小二度。
3. Khamaj	格马捷	除降N外其他都是自然音。	5个大二度，2个小二度。
4. Bhairav	拜拉夫	除降R和D外，其他都是自然音。	1个大二度，2个增二度，4个小二度。
5. Kafi	加非	除降G和N外其他都是自然音。	5个大二度，2个小二度。
6. Asavari	阿斯伐利	除降G、D和N外其他都是自然音。	4个大二度，2个小二度，1个增二度。
7. Bhairavi	拜拉维	除降G、R、D和N外其他都是自然音。	5个大二度，2个小二度。
8. Todi	托迪	除降R、G、D，升M外其他都是自然音。	4个小二度，1个大二度，2个增二度。
9. Marva	马尔伐	除降R，升M外其他都是自然音。	3个大二度，3个小二度，1个增二度。
10. Purvi	普尔维	除降R、D，升M外其他都是自然音。	4个小二度，1个大二度，2个增二度。

印度的音阶是比较复杂的，最常用的拜拉夫、普尔维、托迪等音阶小二度居多数，其次是增二度，只有一个大二度，与欧洲音阶构成有较大的区别，这也是印度传统音乐的特点之一。

四、持续音

不论在北印度还是南印度，在音乐表演过程中，持续音Sa是

始终存在的，它为印度音乐添加了一点多声因素。例如：

旋律：Sa—Ra Sa | Ga Ma—Re | Ga Ma Pa Ga | Ma——

持续音：Sa————————————————

持续音的存在也是印度当代古典音乐与古代音乐的区别之一。印度现代著名音乐学家德娃认为，合奏合唱中的这种持续音可能最早出现在17世纪末。南、北印度演奏持续音的乐器主要是坦布拉(见第六节)。

第三节　古典音乐、轻古典音乐的两大支柱及其他特点

一、拉　格

"拉格"(Raga)被称为印度古典音乐的心脏或灵魂。也有人认为古典音乐的主要特色就是建立在"拉格"之上的有系统的即兴演唱(奏)。有的民族音乐学家认为，拉格是世界上最丰富、发展得最高的旋律形态。但是对于拉格这一概念的实质，无论是古今印度学者，还是国外研究印度音乐的专家，他们的看法有较大差异，甚至是众说纷纭莫衷一是。究竟拉格是什么？它有什么特点？拉格的美学内涵和时间学说又是怎么一回事？下面拟对这些基本问题进行一些探索。

(一)拉格的定义、种类及其来源

1.定义

"拉格"为Raga一字的译音（因印度语言的差异，北方称为Rag，南方称为Ragam)。它来自古代梵语的词根Ranj，本义是"感

染”(人的心灵)。印度古代音乐著作《桑吉特—达伯纳》(Sangita-darpana)写道:“贤人称拉格是一种特殊组合的音响，它的音符和旋律运动像装饰品一样，使人为之陶醉。”也有一些人把拉格简单地解释为一种音阶、调式或旋律型。1977年版格罗夫音乐大辞典“印度音乐”条目中写道:“拉格不是音调，也不是调式化的音阶，而是音阶和音调的延续。”“一方面它具有调式的功能，另一方面它具有旋律的特色。”美国民族音乐学家马尔姆认为:“拉格是一种音阶式旋律型。它既有基本音阶，又有基本旋律结构。”美国研究印度音乐的专家韦德则认为:“在解释拉格时，人们总是急于得到一个简单的结论性的叙述：如拉格是一种曲调，是一种音阶。而实际上在西方并没有一个与拉格相同或相对应的概念。”韦德的看法是正确的。的确，用一两句话是不容易把拉格讲清楚的，只有在考察、研究了拉格的所有细部之后，才可能得出全面的结论。当然，这不等于我们不可以对它画出一个粗略的轮廓，以便于引导初学者入门。

拉格是一种旋律的框架，每种拉格都有它自己特有的音阶、音程以及特定的旋律片段，并且表达某一种特定的情绪。这样看来，拉格好像是一种表达特定情感的固定旋律结构，或者可以说与我国戏曲音乐中的曲牌相类似。但也有不同。拉格只提供一种旋律的框架，在印度(特别是在北印度的古典音乐中)即兴表演是很重要的，杰出的演奏(唱)家表演的拉格，其即兴部分可占全曲的50%--90%，这又与我国民间器乐中的即兴演奏相近。

2. 种类及来源

拉格的数量很多，有的书上提到有几千种。克里希纳南达·维亚斯在他的《拉格克尔帕—德鲁马》一书中写道:“为了16108个挤奶女郎，黑天大神克里希纳也有同样数目的化身，每个克里希

纳的挤奶女郎都要唱一首具有不同节奏的不同拉格。这样就产生了16108个拉格。当然，这不过是一种神话而已。北印度人还把拉格加以人格化。他们说，共有6种主要的拉格，即：拜拉夫(B-hairav)、马尔伐(Malava)、斯里(Sri)、兴都儿(Hindol)、笫帕克(Dipak)，米格(Megh)。它们各有有5个妻子，即拉吉尼(Ba-gini)，也就是次要的拉格，还各有8个儿子及8个儿媳即布特拉(Putra)，也就是派生的拉格。这样加起来共有132种拉格及拉吉尼。但他们认为最重要的是6种拉格及30种拉吉尼。实际上北印度常用的拉格大概是50个左右，最多也不过200个。但南印度所用的拉格数量上要多得多。至于拉格和拉吉尼在音乐上的区别，有人写道："在拉格中乐句常有上行倾向，常停在强拍上，这是暗示男性。而在拉吉尼中乐句常有下行倾向，常停在弱拍上，这是暗示女性。"

拉格的来源是多方面的，有的来自地方性的歌曲和民间音乐，有的来自祭祀、典礼音乐，也有的是著名诗人、音乐家的创作(相传一种名为耶曼的拉格就是印度14世纪的音乐大师阿密尔胡斯鲁创造的，他将波斯的马卡姆与印度兴都尔拉格相结合，形成了这种新的拉格，流传至今)。拉格名称也很复杂，有的来自地名，如木尔坦(Multan)是城市名称；有的与宗教有关，如拜拉维(Bhairavi)是禁欲的意思，拜拉夫(Bhairav)是虔诚、崇敬的意思，斯里(Sri)是印度神祇的名称；也有一些是指具体事物的，如兴都尔(Hindol)指秋千，米格(Megh)是雨季的意思。

(二)拉格的分类
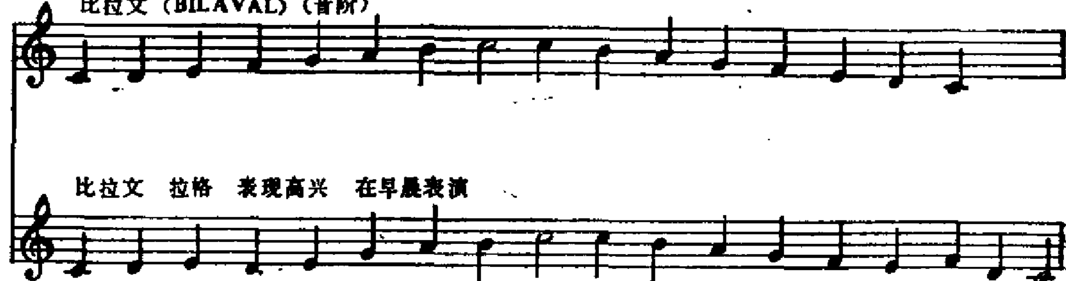
南北印度拉格的分类方法是不同的。北印度把拉格分为10种主要拉格群，这是由19世纪印度著名学者巴德康德确定的。这种分类比较简明，在北方流传较广，缺点是不能包括所有流行的拉

格。南印度则把拉格分为23种主要拉格和数目很大的次要拉格。下面分别介绍北、南印度的拉格分类。
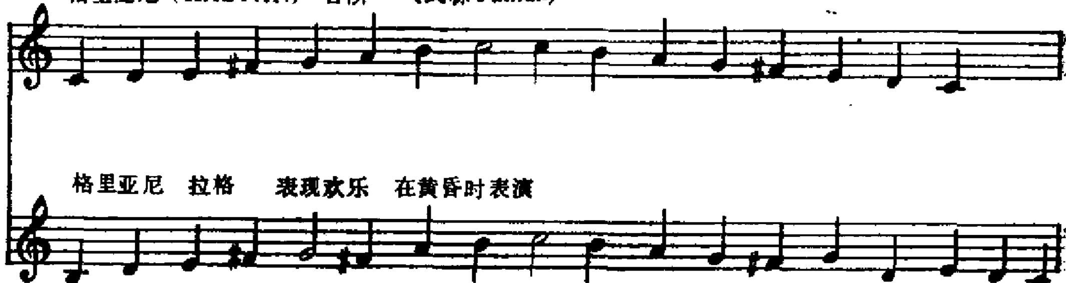
1. 北印度的10种主要音阶及相应的10种拉格及其表达的情绪与表演的时间。

例 60
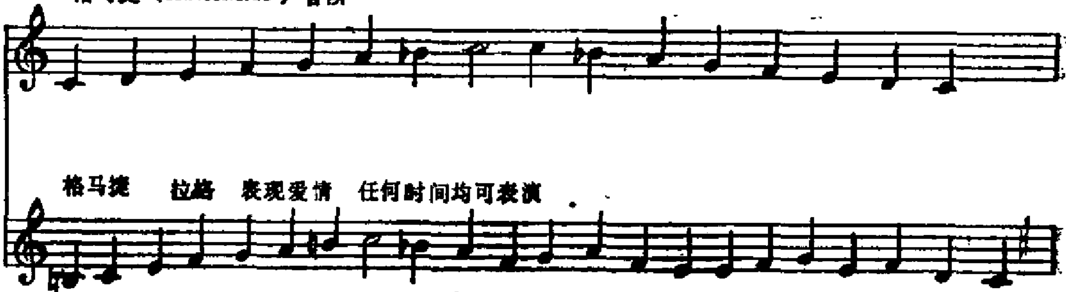
①



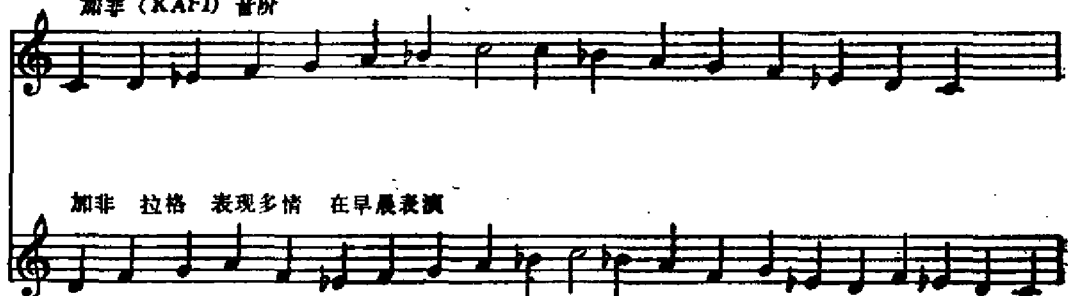
②



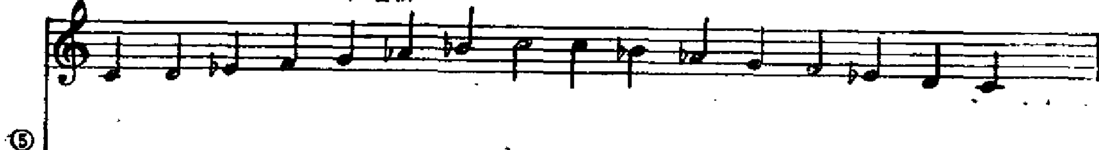
③



④

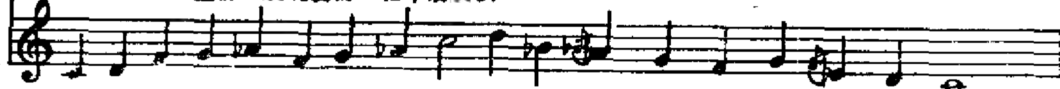


阿斯瓦里（ASAWARI）音阶

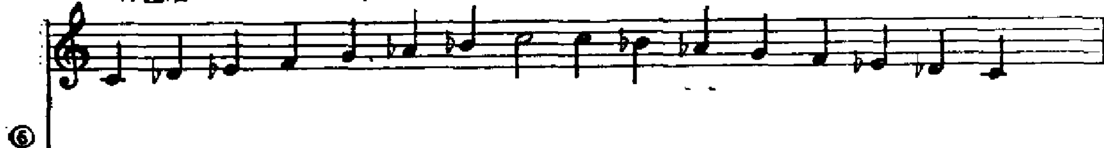


⑤

阿斯瓦里　拉格　表现爱情　在早晨表演
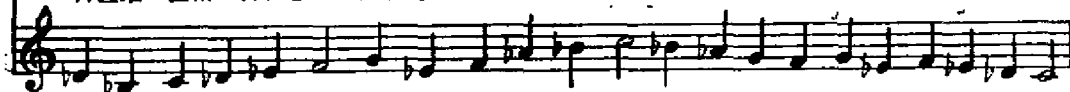


拜拉维（BHAIRAVI）音阶
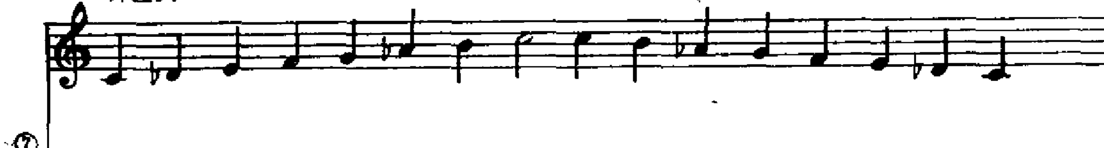


⑥

拜拉维　拉格　表现悲哀　在早晨表演



拜拉夫（BHAIRAV）音阶

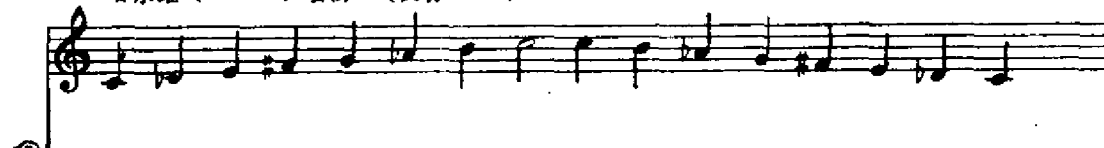


⑦

拜拉夫　拉格　表现虔诚　在黎明时表演
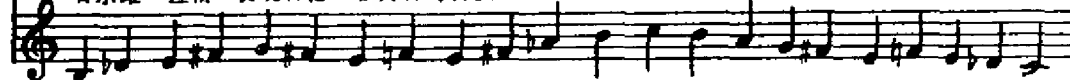


普尔维（PURVI）音阶　（又称SHRI）

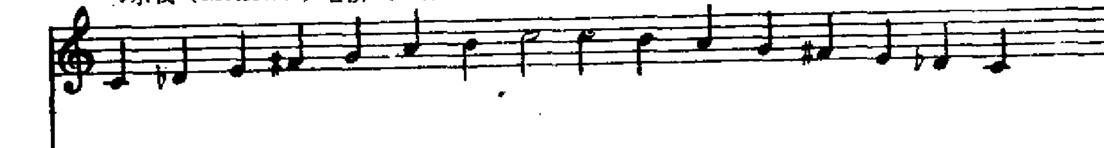


⑧

普尔维　拉格　表现神秘　在黄昏时表演

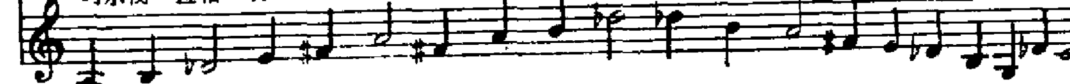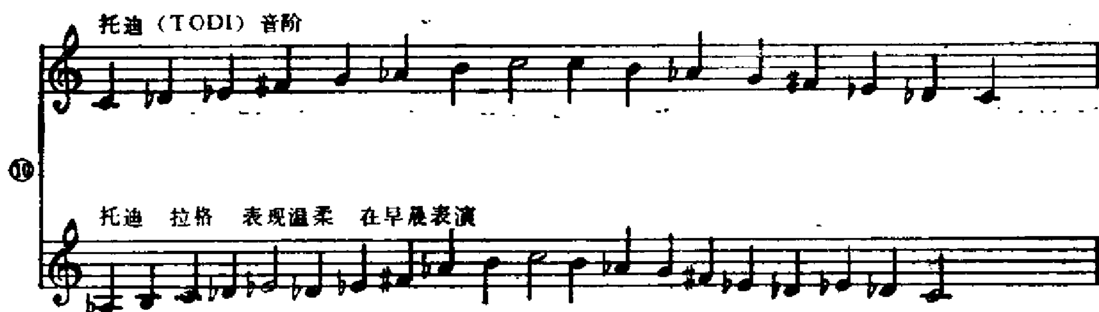


马尔伐（MARWA）音阶（又称HINDOL）



⑨

马尔伐　拉格　表现多情　在下午表演



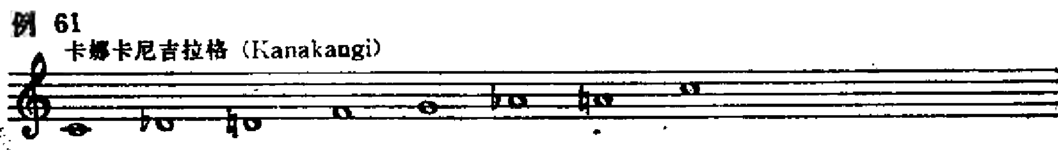


在北印度，最流行的拉格是拜拉夫(又称黎明拉格)和普尔维(又称黄昏拉格)。这两种拉格的音阶很有特点，前者采用♭D音和♭A音，后者除用这两个音外，还加上了#F音，形成了一种特别的调式。这两种拉格的音阶都是在第二音到第三音之间、第六音到第七音之间形成了增二度音程。此外还有4个小二度音程，而只有一个大二度音程。这样特殊的调式正是印度音乐具有特殊魅力的原因之一。

2.南印度的拉格

南印度人把所有的拉格分为72种。它们主要是由于音阶中7个音的排列顺序不同，音高变化不同而形成的。其中在音阶中只用还原F而不用#F的有36种，被称为贾纳卡(Janaka)拉格，即主要拉格，也被称为“旋律之王”。另外36种在音阶中只用#F，被称为贾雅(Janya)拉格，即由前者派生出来的次要拉格。下面是从南印度主要、次要拉格中选出的一些谱例，并注明了演奏的时间和所表达的情绪。

例 61

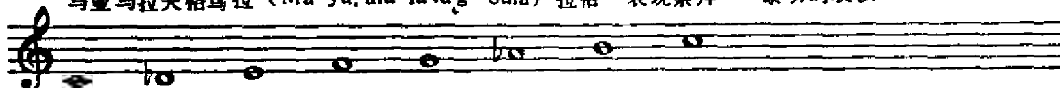


上例是印度在16世纪时十分流行的音阶，它的特点是没有E

音和B音。据说这种音阶与古希腊的音阶有关，今天已很少使用。

例 62

马亚马拉夫格乌拉（Mā yā.mā lava g ouia）拉格　表现崇拜　黎明时表演

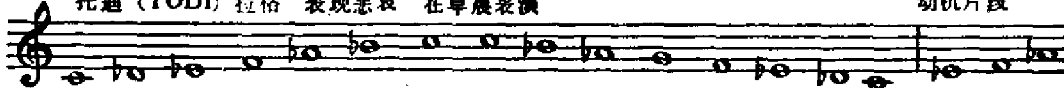


上例是南印度今日最流行的拉格所采用的音阶。相当于北方的拜拉夫。它为南印度的民间歌曲、赶牛车歌、船夫歌和劳动歌曲提供了无数的旋律。

以上两种属主要拉格。

例 63

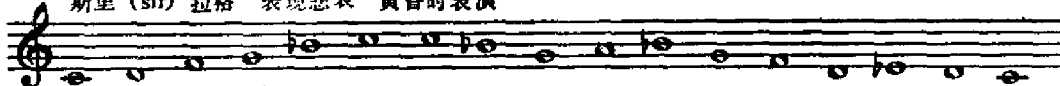
托迪（TODI）拉格　表现悲哀　在早晨表演　　动机片段

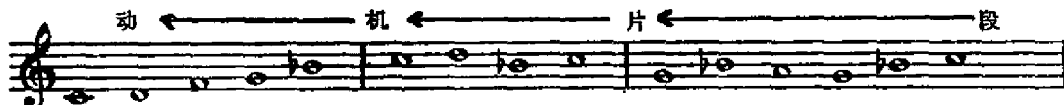


上例也是南印度最流行的拉格之一。音阶中的第五音G在上行时被略去，但下行时常“轻轻地接触一下”G音。从第四音 F 到第六音 ♭A之间小三度的跳进使它富有活力。

例 64

斯里（sir）拉格　表现悲哀　黄昏时表演





上例采用五声音阶，与北方的同名拉格不同。它常被用在悲哀的歌曲中。

以上两种属次要拉格。

从上述几个谱例中可以看出，南印度的主要拉格（卡那卡尼

吉和马亚马拉夫格乌拉）实际上只是音阶，而非真正的拉格。只有将这种音阶加以展开并编织成一种有特色的旋律框架时才能成为拉格。由同一种拉格可以衍生出上千首旋律。在南印度各种拉格大都依存于具体作品之中。因此可以这样说，南印度人比北印度人更重视具体的音乐作品。

（三）拉格与拉斯（Rasa）

印度理论家们认为，美是对诗的固有美的一种理解。他们的美学理论集中在“拉斯”这一概念上。拉斯的梵语原意是韵味，它被认为是永恒不变的，是通过知识、情绪、感觉的集中而达到的。它是一种特殊的心理和情绪上的自然享受，可解释为情绪或心情。印度的表演艺术（包括音乐、舞蹈、戏剧、诗歌等）都是用来表现拉斯的。印度人通常把拉斯分成9种。

1. 斯林格（Shringara），一般指浪漫的爱情，特别是彼此分离的爱人之间的思念之情。有时还把它细分为二类：一是离别时的爱情，一是团聚时的爱情。

2. 阿思雅（Hasya），指喜剧性的幽默或轻松愉快的心情。它常常通过音乐中的切分节奏或表演者与伴奏者之间在旋律、节奏上的相互模仿或对比的手法来表现。

3. 加鲁纳（Karuna），指悲哀、孤独，终日以泪洗面，盼望神祇或恋人时的心情。

4. 拉乌德拉（Raudra），指愤怒的情绪，常用在戏剧中，在音乐中常用类似雷电、暴风雨的音响来表现它。

5. 维拉（Veera），指英雄气概、荣誉感。

6. 维巴塔沙（Vibhatsa），指厌恶、憎恨的情绪。它很难用音乐来表现。

7. 巴亚纳卡（Bhayanaka），指恐惧的心情。

8. 阿德布塔(Adbhuta)，指惊奇、兴奋的情绪。

9. 珊塔(Shanta)，指和平、宁静、悠闲的情绪。

除此以外，在印度还有人提出第10种拉斯，即巴克提，这是虔诚、崇拜的意思，带有浓厚的宗教色彩，也可以把它看成是第3、8、9种拉斯的综合。在9种拉斯中，第6、第7种拉斯最适于通过舞台表演来表现，借助于面部表情、语言、声调及身体和手的动作，可以使人明确无误地理解它们。而第1、3、9种拉斯，则由于它本身具有温柔、细致、精巧的特性而特别适于用音乐来表现。在古代的印度音乐中，某一种拉格只能表现某一种拉斯，每种拉格都有其主要的拉斯的属性。但现在的情况要复杂得多，往往某一个拉格的不同段落可以表现好几种拉斯。为了正确地表达拉斯，必须选择合适的拉格。按照印度的音乐理论，音阶中的7个音可以唤起不同的情感，例如音阶中的第五音(G)表现阳光、欢乐，因此在一种非常悲哀的拉格中不能用第五音。音阶中的第四音(F)表现和平、宁静，因此在一种非常热情的拉格中不能用第四音。一般来说，主音和它上面的四级、五级音是不能作升降变化的。拉格正是根据这些音的特点,加以选择组合的,这样才可以用来表达各种不同的拉斯。印度人不仅将拉格人格化了，而且赋予拉格以超自然的力量，如认为历史上著名的音乐家演唱某种拉格时，会带来雨水，灯也会自动点燃，甚至可以使花卉开放，石头溶化。在森林中，音乐家演唱某种拉格时引来毒蛇猛兽，并使它们变得温顺无害。当然这些传说中的拉格奇迹只是反映了人们的幻想而已。

(四)拉格的形态特征

1. 旋律特点

印度人按传统的习惯把拉格中使用的音分为4种：主音，亦

称瓦底(Vadi，原意为指挥者)，这是在拉格中经常使用的音，起主要作用。每首拉格的特性常通过突出此音而显示出来，有时也称它为活音符。协和音萨姆瓦底(Samvadi，原意为相似)，是与主音相差四度或五度的音，也是较重要的音。辅助音阿努瓦底(Anuvadi))。不协和音微瓦底(Vivadi,原意为争吵)，主要指它与主音的关系是不协和的，必须避免使用或少用。此外，还有一种被称为基础音(Groand)的，是指音阶开始时的音，而主音瓦底一般不是基础音。

各种不同的拉格具有不同的特定旋律片段或类似动机的短小乐句(在前面的南印度拉格分类中已举过例子)。它们被称为珀克德(Pakad)、安格(anga)、瓦那(Varna)等。如在马尔可什(Malkosh)拉格中，旋律片段c、ᵇd、f、ᵇa、ᵇb用得最多，而且ᵇa、ᵇb这两个音还要唱得偏低一些。在德西(Desi)拉格中，旋律片段ᵇe、c、d、ᵇb、c最常用。在阿斯伐利(Asavari)拉格中，旋律片段c、ᵇe、ᵇd、c，ᵇd、f、g，g、ᵇb、bg，g、ᵇa、c用得最多。在各种拉格中，音高的变化也是一种特点，表演者很讲究音阶中第二、三、六、七级音的音高，常常有意识地将它们加以降低或升高，或用颤音使某个音偏高或偏低。在有的拉格中，同样一个音在上行时往往会高一个微音程(斯鲁提)，下行时会低一个微音程。

2.装饰体系

在印度音乐中，装饰是十分重要的，正如印度古代名著《乐舞论》中所述："一首旋律没有了装饰就好像夜里没有月亮，河里没有流水，树上没有花朵，妇女没有了珠宝。"印度当代著名音乐家拉维香卡也说得很好："在我们的音乐中，从一个音进行到另一个音常常不是直线条的，而是一种精致巧妙的运动，各种装饰音和滑音可以软化、美化这种音的运动。在印度音乐中，装饰音是

自然生长的，而不是从外面任意加上去的。这种修饰也是我们音乐的基础，印度音乐的特色是轻微起伏的曲线，精巧典雅成对的螺旋式的细部。"印度音乐的装饰已发展为一种体系，它包括由一组组乐音组成的各种装饰乐句阿拉曼克尔(Alamkara)及15种装饰音卡马克(Gamaka)，后者包括各种滑音、颤音、摇摆音等。这些丰富和微妙的装饰同样也在各种拉格中得到淋漓尽致的表现，是与拉格联系在一起不可或缺的一部分。

3.音乐结构

拉格不仅是一种旋律的框架，而且还是印度古典音乐中的一种基本结构，它的几个段落是按一定的逻辑关系组成的。

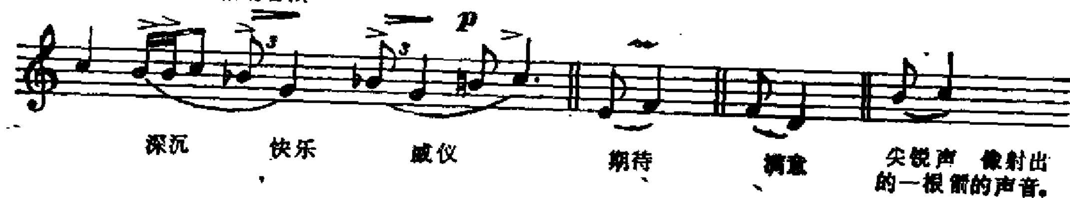
拉格的第一部分称为阿拉普(Alap)，也可以说是引子（西方有人称它为前奏曲)。这是一种慢速的散板，它的情绪比较平静，几乎有点像是在祈祷(阿拉普在古代被认为是求神保佑的一种形式)，它的主要作用是使听众认识并开始熟悉这首拉格，描述出这首拉格的特点、个性，并引起表演者和听众相应的情绪。在阿拉普中不用装饰音。表演者非常慢地从主音开始，逐渐把这首拉格中要采用的音介绍出来(特别是主音和协和音)。拉格的形象随后在这个阿拉普中逐渐地呈现在听众面前。这样，借助于阿拉普，听众便熟悉了在以后即兴表演中常使用的音型。情况常常是这样的，一位演唱者用极慢的速度在中音区的主音上以"啊"音起唱，再用"诺姆"、"托姆"、"利达纳"等词一个音一个音地循音阶上升到高八度的主音，然后再经过中音区进入较低的音区。演唱阿拉普时除了用坦普拉琴奏持续低音外，再没有其他乐器伴奏。有时一段阿拉普的演唱(奏)能长达半小时之久。在节奏乐器——鼓进入音乐时，阿拉普即告结束，开始了称为斯塔伊(Sthayi)的呈示部。这一部分是围绕着主音的一段旋律，大都在中音区或低音区
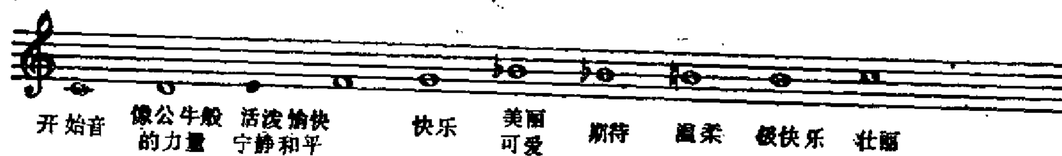
内进行。第二部分称为安德拉(Antara)，即变化部分，这是一个不同的主题，常从主音的上四度、五度音(有时是上三度音)开始，向上到达较高的主音，并在此停留延长，以突出其音色。然后用较多的短小音符（3—6—7个音）编织在一起，称为达恩(tan)。这是一种中速或快速的即兴演唱(奏)。这种艺术性的装饰音型充实了在阿拉普中勾画出来的轮廓，并以华丽多彩、引人入胜的方式回到中音区的开始音。第三部分称为桑贾利(Sanchari)，是展开的部分，在这里对前两部分的主题进行变奏、综合，表演者可以发挥其高超的技巧及丰富的想象力。而听众对他的艺术的评价就在于他引进新鲜有趣的音乐形象的能力。演唱者在此常采用“戈马克”(喉音装饰)以揭示乐音的深度，用闵得(Meend，由一个较高的音滑到几个音之下的一个滑音)给听众以一个更为细致的旋律图景。第四部分为阿胞基(Abhogi)，这是陶醉的意思，在这个部分中音乐达到最高潮，音域跨越3个八度，速度越来越快。表演者和敲击乐器(鼓)的伴奏者都努力显示其技巧，在每一个节奏的循环中进行较量、竞赛。这时的节奏比较自由，最后两位表演者同时停在同一拍上，作为一场扣人心弦的演出的结束。结尾时他们常采用第一部分的一段音乐或旋律性的乐句来结束。但现在常用的拉格一般只有两个部分，只有在特鲁帕德(Dhrupad)和塔马尔(Dhamar)两种音乐体裁中，才采用由四个部分组成的拉格。

例 65



米格马拉尔拉格的音阶



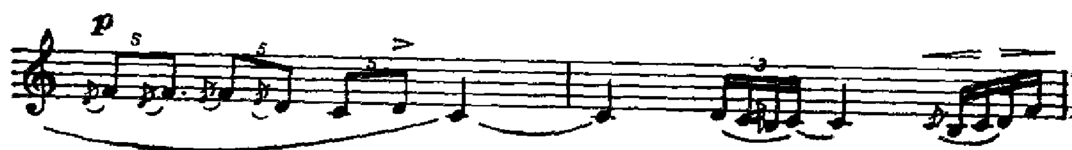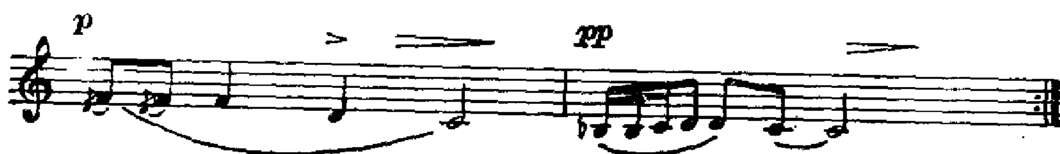






第一部分：斯塔伊（sthayi）呈示部分
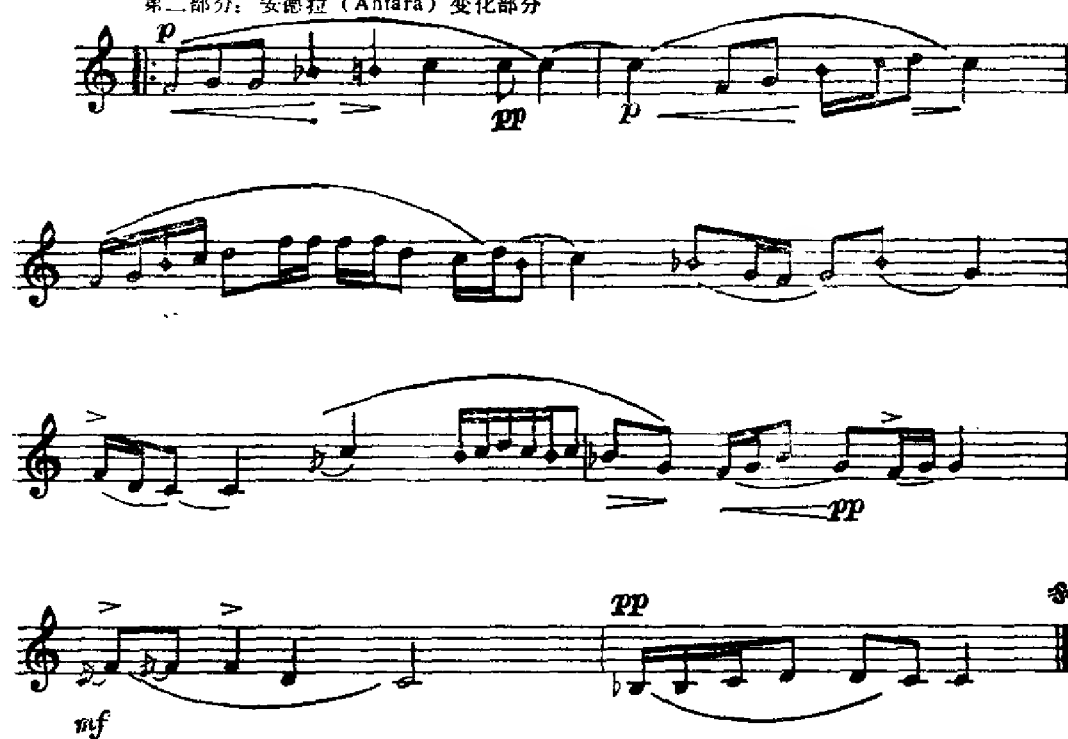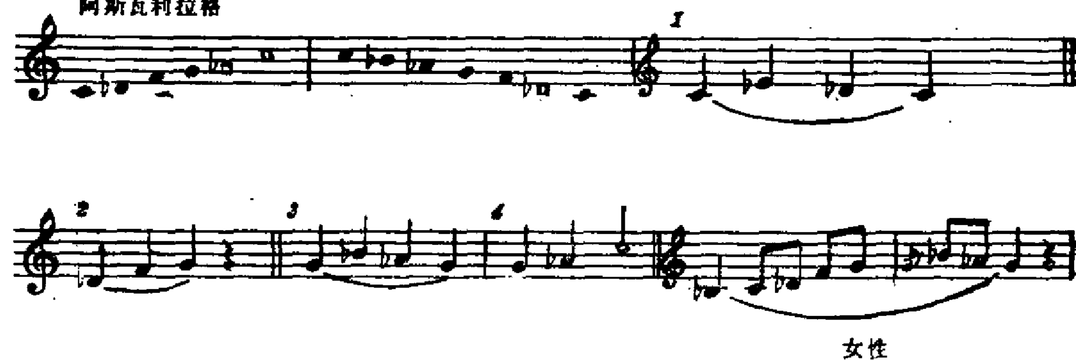










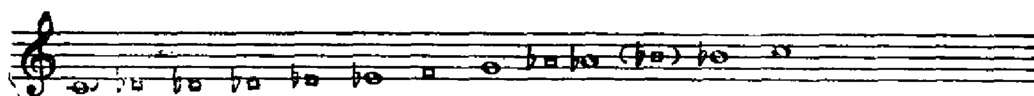
第二部分：安德拉（Antara）变化部分



例 66
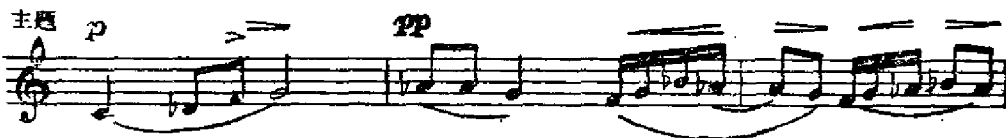
阿斯瓦利拉格
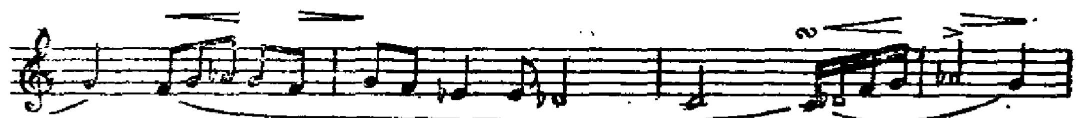




极悲哀　极温柔女性　悲伤　温柔　平静　热情可怜极温柔失望|希望　平静
可爱　聪明　可爱　活泼

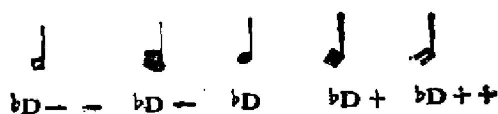
主题





为了表示什鲁提这种微分音程，有的学者创造了一些特殊的记谱符号。上两例选自法国民族音乐学家阿兰·达尼埃卢《北印度音乐中的拉格》一书，他将一个半音分为5个微分音程，并以不同符号表示，例如：

例 67



（五）拉格的时间学说

印度人习惯于把拉格的表演与一天中不同的时间段对应地联系在一起。他们认为，某种拉格只有在某一时间段表演才有效果，不然就会失去或降低其价值。这种想法起源于古代，那时的音乐受宗教、节日仪式的制约，因此特定的季节、时辰便与它们所使用的拉格联系起来了。后来这便成为一种习惯和规定，最后形成了印度古典音乐中的时间学说。印度人通常把昼夜24小时分为二、四、六或八段。

1.两段

将一昼夜分为两段，（1）中午12时——午夜12时；（2）午夜12时——中午12时。同时把拉格音阶的8个音也一分为二，前段(Purva)拉格为前四音——C、d、e、f，前段拉格的主音也只能来自这四个音。后段(Uttar)拉格的主音来自后四音——g、a、b、c。前段拉格应在（1）段时间中表演，后段拉格应在（2）段时间中表演。但如果这种拉格的主音是第一、四、五音，则此拉格在任何时间内均可表演。

2.四段

将一昼夜分为四个单位，即黎明至中午，中午至黄昏，黄昏

至午夜，午夜至黎明。印度人过去的生活习惯都是早上4时起床，祈祷、沐浴之后出去工作至中午；午饭后稍息又出去谋生，至日落时回家；晚饭时与家人朋友闲谈休息，至午夜入睡。因此他们认为从中午至黄昏这段时间内，人最为疲倦，从午夜到早晨人的头脑最清醒，其他两段时间属于中间状态。音乐也要与此相适应。他们认为降音比升音要柔和些，低音比高音要松弛些。因此，前段拉格和带降音的拉格大都放在中午至黄昏这段时间来表演，带升音的前段拉格用在黄昏至午夜比较适合，带升音的后段拉格则用于午夜至黎明，带降音的后段拉格则适用于黎明至中午。

3.六段（实际上可当做三段）

（1）上午或3时—6时，4时—7时；

（2）上午或6时—9时，7时—10时；

（3）上午或9时—3时，10时—4时；

（4）下午或3时—6时，4时—7时；

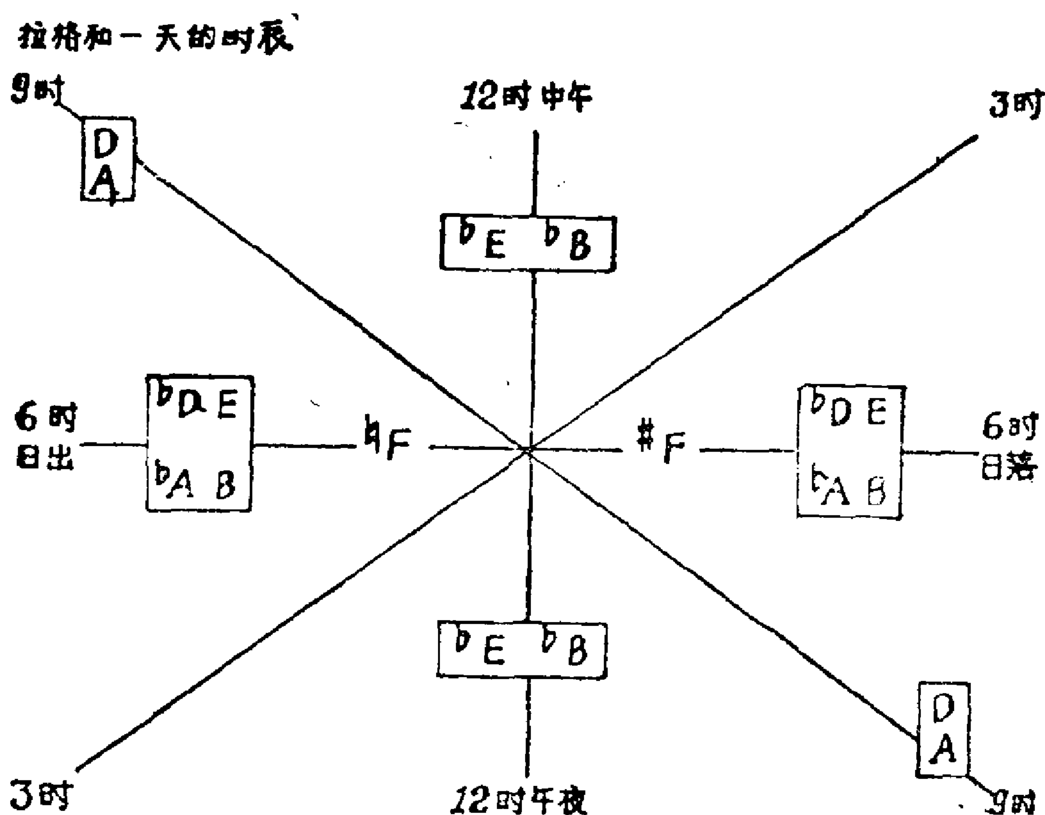
（5）下午或6时—9时，7时—10时；

（6）下午或9时—3时，10时—4时。

凡是在音阶中采用♭d音及♭a音的拉格，都在（1）（4）段时间中表演，它们也被称为曙光、暮色拉格，但日出时的曙光拉格用还原f音，日落时的暮色拉格则用#f音。凡是在音阶中采用还原d及还原a的拉格都在（2）（5）时间内表演，凡是在音阶中采用♭e音及♭b音的拉格都在(3)（6）时间内表演。参见图表“拉格和一天的时辰”（图表把一天划分为八段，但大体上是对应的）。

（该表说明了一天的不同时辰中应采用的拉格，例如日出时必须使用具有♭D、♭A及还原E、还原B的音阶的拉格，上午9时及下午9时则必须使用具有还原D、还原A的音阶的拉格。）

拉格和一天的时表



有人试图将某些音与昼夜交替时人的心理状态加以联系，如印度的著名学者查坦亚·戴维曾经这样写道："人在黎明或黄昏时的心理状态往往处于有意识和无意识之间，这也是一个人坐下来祈祷或沉思的时候，此时由降音♭d、♭a、♭b等音形成的不协和气氛对于梦境般的心情是合适的。"

此外，印度有的拉格还与季节有关系，如米格拉格就是在雨季中表演的，它与中午用的拉格相近。伐斯坦特(Vastant)拉格是春天表演的，它与日出时的拉格相近。

拉格的时间学说现在正处于消亡过程之中。目前南印度在表演拉格时已打破了时间的界限，但北印度仍坚持这个传统，包括广播电台在内仍按特定的时间播送特定的拉格，但情况也在变化中。

二、塔 拉

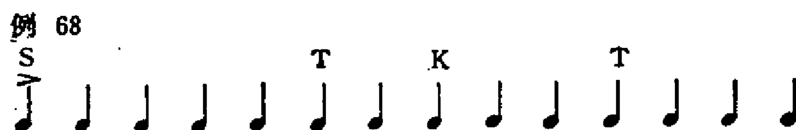
塔拉是印度人对节奏、节拍的总称。在印度音乐中，塔拉是极为重要的，正如一部古代音乐著作中所述："脸是一个人身体上的主要部分，鼻子是脸的中心，一首歌没有节奏就像脸上没有了鼻子。"印度音乐中的节奏、节拍体系极为复杂。一个节拍周期最少的为3拍，最多的可以达到128拍，共有100多种，常用的约有15到20种左右。

实际上，塔拉指的是一个基本计数时间，一个周期，要通过分割产生的再分计数时间才是实际的节拍单位。如14拍、16拍的节拍还要再分为四个部分(或小节)。如下例所示，14拍为3＋4＋3＋4，16拍为4＋4＋4＋4。同时在一个节拍周期中，每一个小节的第一拍分别被称为萨姆(Sam)、塔里(Tali)、卡里(Khali)、塔里(Tali)。在实践中常以拍手来指明萨姆、塔里，到卡里时则摇右手来指明，其他拍子用数手指来表明。萨姆是最强拍，卡里是最弱拍，在每次循环周期中，无论经过多少即兴变化，必须准确无误地到达萨姆，这对独唱(奏)者与伴奏鼓手都是十分重要的。

例如，14拍可划分为：S　T　K　T

5＋2＋3＋4，即：

例 68



印度用得最多的节奏型有以下几种：

(1)艾克塔拉(Ektala)为12拍，分为4＋4＋2＋2。

(2)塔马尔(Dhamar)为14拍，分为5＋2＋3＋4或3＋2＋2＋3＋2＋2。通常用于塔马尔音乐体裁中，洒红节时常

用。但属于14拍的还有其他的组合，如3＋4＋3＋4，3＋4＋3＋2＋2，2＋2＋2＋2＋2＋2＋2，重音各不相同。

（3）达德拉(Dadra)为6拍，分为3＋3。常用于轻古典音乐、民间音乐、虔诚歌曲等。如伯杰恩(bhajan，印度教虔诚歌曲)、格瓦里(Qawali，穆斯林虔诚歌曲)、格扎尔(Ghazal，爱情歌曲)都采用这种节拍。

（4）丁塔拉(Tintala)为16拍，分为4＋4＋4＋4。常用于北印度古典声乐体裁克亚尔中。

除此以外，印度古典音乐还有各种奇数节拍，如9拍、11拍、13拍、15拍、17拍等，是比较难掌握的，它的计数方法是在最后加上两个1拍半。以17拍为例，前面14拍均以一拍为单位，后面剩下的3拍则以1拍半为单位，数两拍。

近年来，在音乐表演中还出现了4拍半、5拍半、6拍半，实际上这是在上述奇数节拍基础上加快速度而形成的。

三、声乐的重要地位

在印度音乐中声乐占有最重要的位置。相传有一位国王去找一位圣人，要求教他培养想象力的方法。圣人告诉国王，要培养想象力就必须了解绘画，要学习绘画就必须了解舞蹈技巧，要学习舞蹈就必须通晓乐器，但要学习乐器则必须对声乐有透彻、深刻的了解。于是国王最后表示："如果声乐是一切艺术的基础，那我就从学习声乐开始吧！"

这虽然是个故事，但生动地说明了声乐在印度音乐（甚至包括其他艺术）中的重要地位。可以说整个印度音乐体系的基础是声乐。嗓音常被当做乐器来使用。有时歌词只是第二位的，常常只是一些不断重复的诗句。声乐必须与各种风格、体裁的装饰体系相适应，声音既要精确，又要有弹性，以体现精确的微分音和

装饰音的细微变化。这就需要对声音有高度的控制能力。印度听众对歌唱家的音量和欧洲式的美声兴趣不大，他们的注意力主要集中在艺术方面及声乐、乐器的精确性上。印度的声乐追求的是丰富深刻的感情内涵和韵味，它的表现手段很细致，并且偏爱暗淡的、带有鼻音的音色。

第四节　印度音乐的北南两大体系及它们的体裁与风格

一、印度斯坦和卡纳提克体系的形成与相互比较

600年前，全印度只有一种古典音乐体系。音乐与宗教、寺庙的关系十分密切，绝大部分的古典歌曲都是颂扬神祇的。正是在这个时候北方文化开始受到穆斯林的影响，南方仍继续着原有的文化传统，从此开始了新的演化过程。经过600多年的发展，已经形成了北、南两种高度发展的、相对独立的古典音乐体系。它们来自同一根基，但是几百年来由于不同的地理环境、社会情况、哲学思想，形成了不同的心理素质、审美观和艺术形式。两种音乐也各自适应了当地人民的审美趣味并满足了他们的要求。

北印度的印度斯坦音乐是一步步形成的。13世纪的著名音乐家、诗人胡斯陆带来了穆斯林的影响，他成功研制了西塔尔琴，创制了新的拉格。开始将音乐引向了非宗教的世俗性领域，并更加强调音乐的娱乐性。到16世纪的阿克巴大帝时期，大音乐家坦森成为首席宫廷乐师，他改革了从波斯、阿富汗传来的乐器拉巴布，创造了新的拉格，这时的音乐内容已从颂神扩展到颂扬帝王、英雄豪杰、表现历史人物等。18世纪音乐家沙德朗创造了新的声乐体裁克亚尔，他更注意音乐的美，音乐内部的结构、形

式、节奏、风格。北方各地区也在此基础上建立、发展了不同的学派，音乐变得更加丰富多采，引人入胜。

南印度的卡纳提克音乐的前驱是15世纪的普兰达拉达萨(Purandardasa)。从他开始将卡纳提克音乐系统化，他将音乐作为精神的、哲学的媒介来运用。他自己写了很多虔诚歌曲颂扬神祇。18世纪的南印度音乐三杰特亚格拉杰、沙斯特里、狄克西塔尔对当时和如今的南印度音乐有极大的影响。他们都是虔诚的印度教徒，他们的作品都是奉献给神的，内容也与宗教有关。

下面将印度斯坦与卡纳提克音乐作一些比较，以便大家能区分它们的差别。

(1)音乐的功能和作用。前者重视音乐的审美性、娱乐作用，后者重视音乐的教育功能，特别是在精神领域和宗教中所起的作用。

(2)拉格的作用。前者十分重视拉格，以它作为创作的基础。表演拉格要遵循有关时辰的规定。后者更重视具体的作品，把拉格更多地作为音阶来理解和使用。拉格的时间学说已被打破。

(3)即兴性。前者在音乐表演中自由即兴性很强，分量很重。后者在音乐表演中也有即兴成分，但比重不大，音乐结构较严谨。

(4)乐音特征。前者在音乐进行中有大最的装饰音、装饰乐句，但音的颤动、起伏正常。后者在音乐进行中装饰音不如前者华丽，但音的颤动、起伏特别快。

(5)乐器。前者大量使用西塔尔琴、萨朗基琴、塔布拉鼓。后者大量使用维纳琴、小提琴、木丹加鼓、陶罐等。

(6)音乐体裁。前者常用的音乐体裁有德鲁帕特、克亚尔、图姆里、达德拉、伯杰恩、塔拉纳、塔帕、格瓦里、格扎尔等。

后者常用的音乐体裁有瓦拉姆、克尔蒂、拉格—塔纳—帕拉维、蒂拉纳、贾伐里等。

二、北南两大体系的古典音乐与轻古典音乐的体裁

印度北、南方的音乐体裁大都与声乐有关，或者说大都出自声乐，而按它们的风格又可分为古典和轻古典两类。

(一)北方印度斯坦的音乐体裁

北印度最著名的古典声乐体裁为德鲁帕特(Dhrupad)、克亚尔(Khyal)；轻古典音乐体裁有图姆里(Thumri)、达德拉(Dadra)、格扎尔(Ghazal)，还有宗教虔诚歌曲伯杰恩(Bhajan)等。

1.古典音乐体裁

1)德鲁帕特

这是北印度现在能听到的最古老的声乐体裁。它的直接祖先是“普拉班达”(Prabandha)。这种体裁分为四个部分：即乌德加(Udgraka)、梅拉帕克(Melapaka)、德鲁伐(Dhruva)和阿胞基(Abhoga)。德鲁帕特即自德鲁伐演变而来。在12世纪时，伟大诗人贾亚德瓦的诗歌《牧童之歌》就是采用“普拉班达”这种音乐体裁创作的。但他只用了德鲁伐和阿胞基两个部分，音乐学家们都认为“普拉班达”最早是在寺庙中演唱的，后来在北方演变为德鲁帕特，在南方则成为“杰尔提”(Kriti)和“克塔纳”(Kirtana)。“普拉班德”在北印度的孟加拉诗人瓦希纳维特(Vaishnavite)笔下变为“克尔坦”(Kirtan)。这是在庙宇中为舞蹈伴唱的歌曲，它强调的是歌曲的感情内容。

德鲁帕特是由一个或两个男性独唱者同时演唱的，由坦布拉琴和帕克瓦吉鼓伴奏(以前是由一种叫做“丙”的琴伴奏的)。14世纪后期在庙宇中盛行，据说是瓜廖尔宫廷的君主在16世纪把这种音乐引入王宫的。德鲁帕特的内容也由颂神扩大到赞颂英雄、帝
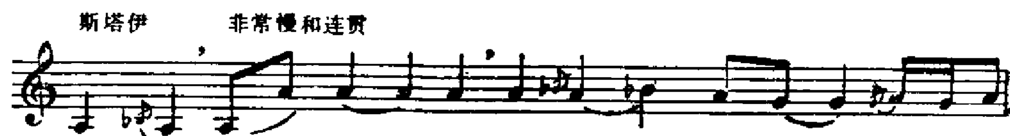
王，有时也用来赞美自然界，讲述道德准则。在阿克巴大帝时期这种体裁在北印度成为最重要的一种，并由著名的音乐家H、斯瓦米和阿克巴大帝的宫廷乐师坦森加以完善。

德鲁帕特的基础是四行诗，但不受任何韵律规则、音节数量的限制，用的语言往往是学究式的，用印地文演唱。德鲁帕特由四个部分组成，即斯塔伊(Shayi，呈示)、安塔拉(Antara，变化)、桑贾利(Sanchari，展开)、阿胞基(Abhogi，陶醉)，但现在大都只演出前两个部分，或者是斯塔伊—安塔拉—斯塔伊。在斯塔伊前面有一段自由的散板，称为阿拉普。这是一种最严肃的体裁，很少用装饰音，它的风格庄严、肃穆，通常用慢速，并且不许妇女演唱。现在印度已经很少有人演唱它了，达加(Dagar)兄弟是德鲁帕特最著名、最正统的演唱家，为了抢救这种遗产，在德里还成立了德鲁帕特学会。

下面两例是达加兄弟演唱的一首德鲁帕特。开始是一段阿拉普，它是无词的，只是采用了无意义的适当音乐来支持声乐的线条，是对所采用的拉格的逐步呈示。在鼓的节奏出现后，唱出了诗人写的印地文古诗，并不断重复。内容是对牧羊神克利希那的恳求："我不能远离你而生活，让我再生为一个牧羊人，或者成为你童年生活的村庄中牛群的一员。"音乐采用的是坎波吉(Kamb-hoji)拉格。除一个♭B音外音阶中的其他音都是自然音，表现的韵味是宁静温柔和甜蜜的回忆。节拍为4＋2＋2。坦布拉的定音为C。

例69是这首曲子的斯塔伊和安塔拉段落。

例 69
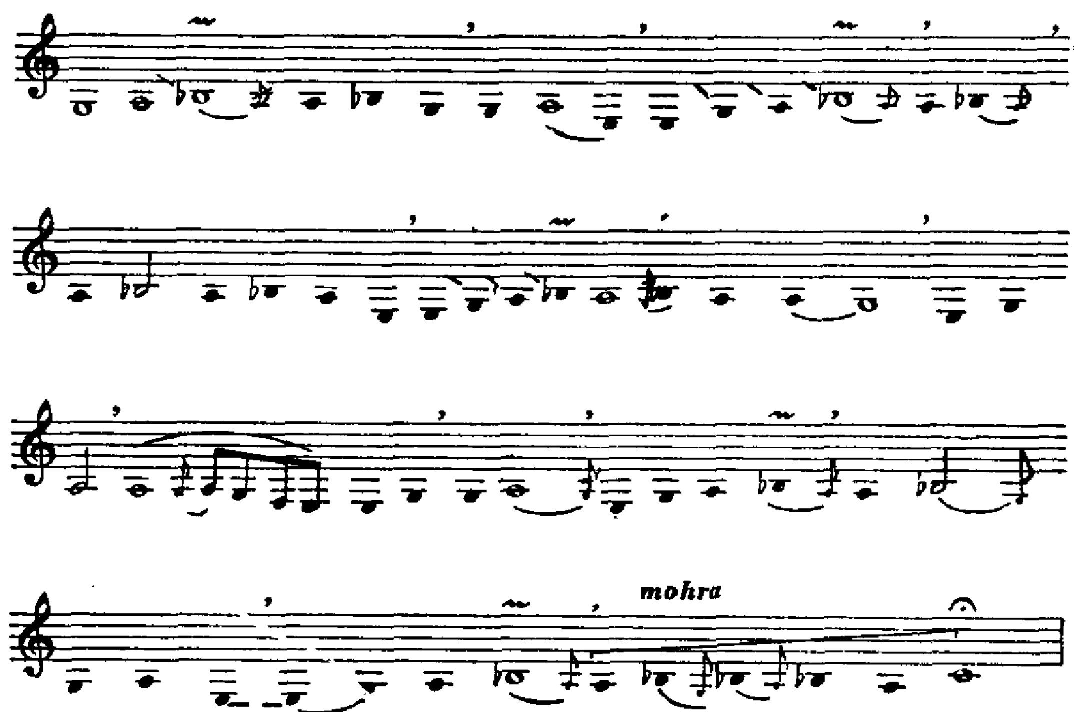


安塔拉

etc.

例70是这首曲子的阿拉普段落。

例 70





此外，还有一种与德鲁帕特相近的体裁称为塔马尔(Dhamār)，它一般用于洒红节。在这个春天的节日里充满了欢乐、愉快的气氛，青年男女们彼此间互相泼洒五颜六色的彩水、彩粉。歌曲的内容常常是描绘克里希那神和他的崇拜者拉达之间的游戏、玩笑甚至恶作剧，富有浪漫色彩。克里希那是英雄，挤奶女拉达则是心甘情愿的受捉弄者。这种音乐的节奏性较强。

2) 克亚尔
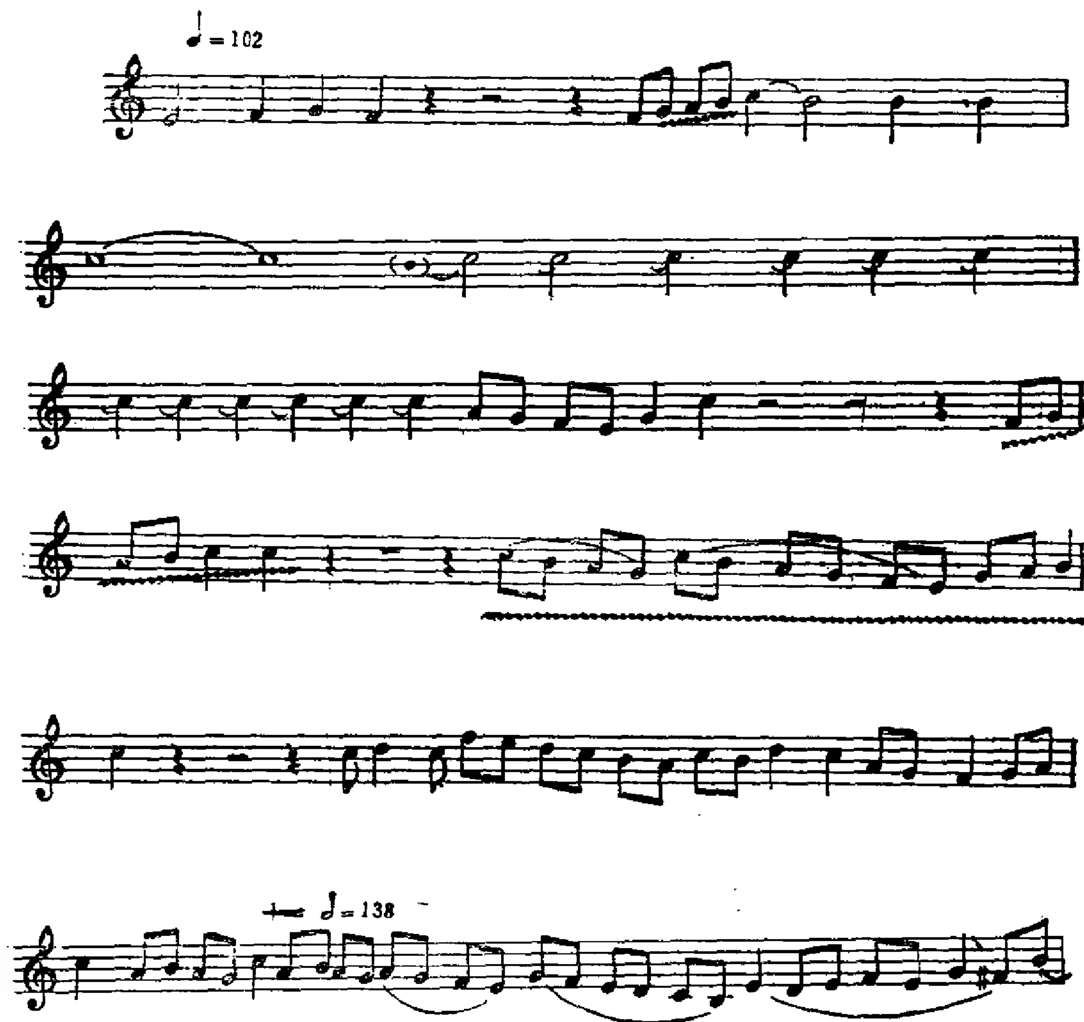
此字来自波斯语，意思是随想、想象。歌曲主题从对帝王的赞颂到描述季节和克利希那神的恶作剧、神的爱情以及爱人离去后的忧伤。有趣的是，这种在莫卧儿宫廷中由穆斯林音乐家发展的体裁的大部分歌词都是与印度教(特别是克利希那神)有关的。克亚尔优美、雅致，带有各种装饰音，能表现细腻的感情，它是女性化的，也被称为印度音乐中的美声。它的音乐织体使人想起美丽的花边以及穆斯林的图案和建筑。有人把克亚尔比喻为著名的泰姬·玛哈尔陵墓，它是穆斯林艺术与印度艺术巧妙的结合。克亚
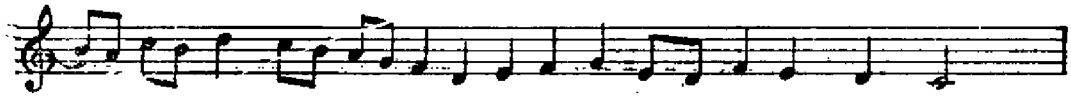
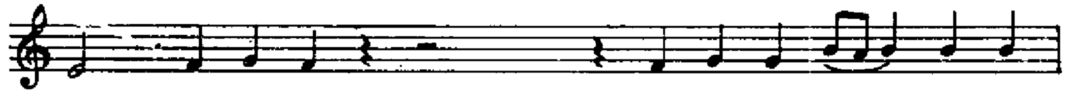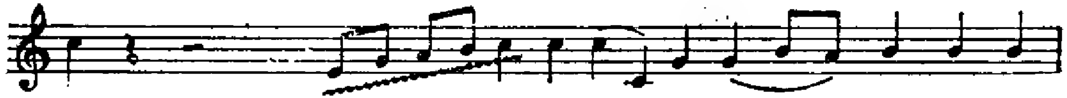
尔起源较早，但直到18世纪最后一个莫卧儿王朝的皇帝沙阿(1719～1784)在位时才真正得到普及，两个著名的音乐家阿德朗和沙德朗推广了它，在克亚尔诗篇中也常常出现沙阿的名字。
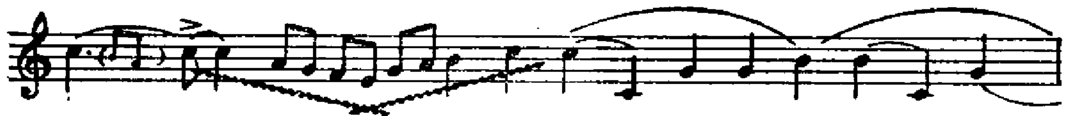
克亚尔有两种。一种是大克亚尔，有点像德鲁帕特，速度慢，但音域宽广，有许多围绕着旋律的装饰。另一种是小克亚尔，速度快，是技巧华丽的小曲。在克亚尔中，开始呈示拉格的段落往往比较短，然后是第一部分斯塔伊和第二部分安塔拉，即兴部分在乐曲的最后，都是在塔布拉鼓的伴奏下进行的。
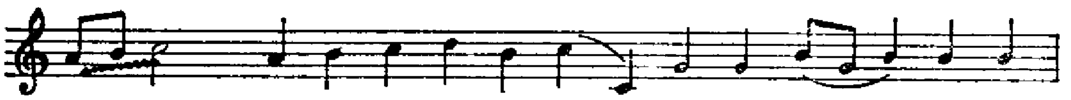
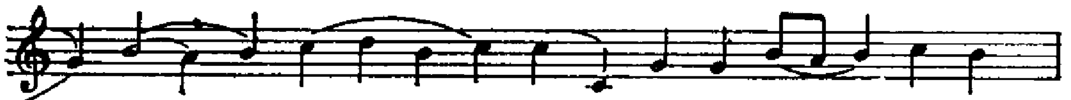
下例是属于瓜廖尔学派的，采用的拉格是高德马拉尔，16拍。

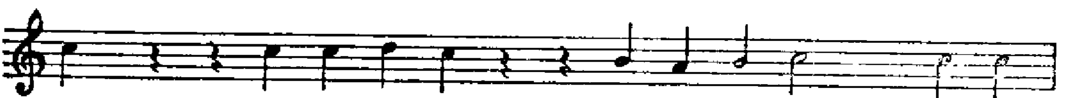
例 71



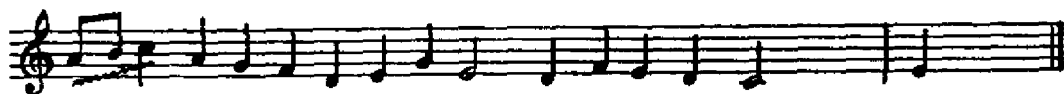











2. 轻古典音乐体裁

1) 图姆里

Thumri这个字是从拟声语"Thumuk"而来的，表示舞蹈者的跺脚声。这种体裁被看成是一种"轻音乐"或"轻古典音乐"。它起源于19世纪的勒克瑙和贝拿勒斯。图姆里的歌词富于浪漫气息，主题常常是克利希那神和拉达及其他挤奶女郎的恋爱故事。有不少是描述与爱人分离时的痛苦，期待爱人归来的心情。它的歌词并无严格的规则，甚至可以是散文诗。图姆里的特点是旋律优美、典雅，并大量使用滑奏句型作为装饰，它的装饰音既轻又快，传达的感情常常很强烈。事实上这种体裁是古典音乐与纯朴、富有感情的民间音乐之间的一种中间类型。图姆里没有阿拉普，音乐一开始就很活跃，共分为两部分，每部分包括两行诗，第二部分音乐采用较高的音区，歌词可以任意重复，男女都可演唱。

2) 伯杰恩

这是一种带有宗教神秘色彩的颂歌，与15世纪在印度掀起的虔诚运动有关，当时因印度语言复杂，思想交流困难，所以大量运用了音乐手段。很多虔诚的教徒(巴克提)抛弃了家庭、财产，成为乞食的游方僧，并在公众场合中演出神秘性的歌曲，以表达对神的爱。印度不少伟大的诗人都是巴克提(其中有一名公主)。伯杰恩本来是比较简单的歌曲，但著名的歌唱家通过运用精巧的艺

术手段和强烈的感情将它变为华美的艺术珍品。

3）格扎尔

这是北印度最流行的一种轻古典音乐体裁，本来是一种波斯风格的情歌，用乌尔都语演唱。格扎尔一字源自阿拉伯文，意思是“与妇女谈情”。诗的内容以爱情居多，它的特点是用简洁的手法，传达炽热的单相思之情，也有些是带有哲理性的。现代的作品有时也含有政治和社会的因素。一般认为它是由13世纪的胡斯鲁引进的，但到18、19世纪才在德里、勒克瑙、朗浦尔的宫廷中获得了重要的地位。它的歌词采用对句形式，从5对到15对不等，每一对句的意思都是相对完整的，最后的对句常常标上作者的名字。格扎尔的曲调优美动听，歌曲形式短小精悍，节拍也不太复杂，常采用6拍、8拍。用塔布拉鼓、坦布拉琴、手拉风琴或萨朗基琴伴奏。

印度电影中也常演唱格扎尔，但与传统的格扎尔已有不同，歌唱家用松弛的低音演唱，用有西方乐器和印度乐器的乐队伴奏，并采用和声、对位的手法来编曲。

十几年以前，著名的歌唱家J、辛格和他的妻子将格扎尔歌曲的歌词从乌尔都语改成印地语，使格扎尔在北印度更加普及。

（二）南方卡纳提克的音乐体裁

在南印度的文化生活中，舞蹈音乐会经常举行，因此在卡纳提克音乐中，有些体裁是直接与舞蹈有关的，这是它与印度斯坦音乐的区别之一。

1.古典音乐体裁

1）瓦纳姆

瓦纳姆有两种。音乐会开始时表演的称为塔纳·瓦纳姆（Tana Varnam）；舞蹈音乐会上的称为帕达·瓦纳姆（Pada · Varnam）。瓦

纳姆与练习曲很像，它对训练声音和发展乐器的技巧是极为有效的。绝大部分瓦纳姆为中等速度，一首瓦纳姆有三个基本段落，即：帕拉维(Pallavi)、阿奴帕拉维(Anupallavi)和恰拉纳(Charanam)。在第二段阿奴帕拉维之后有一段称为木克塔伊(Muktayi)的经过句，在第三段恰拉纳之后有一段称为艾土格达(Ettugada)的经过句。帕拉维用中音区较低的四音列及低音区的一些音，阿奴帕拉维用中音区较高的四音列及高音区的一些音。两段经过句没有歌词，而是用印度音乐中的音名Sa、Ri、Ga、Ma、Pa、Dha、Ni来唱的，它们与帕拉维、阿奴帕拉维的节奏有明显的对比。瓦纳姆的歌词或与爱情有关，或是对神的祈祷。舞蹈的帕达瓦纳姆一般采用慢速，在演唱经过句时，表演纯舞蹈，当唱歌词时，舞蹈则表现歌词中的内涵。

2)克尔提(Kriti)

在南印度音乐会上大部分表演的是克尔提，从18世纪以来，它就是卡纳提克音乐中最有活力的歌曲类型。克尔提的歌词主题可能是英雄性的、罗曼蒂克的或叙事性的，滑稽的或严肃的。歌词主要采用泰卢固文、泰米尔文、梵文。由作曲家们谱写的克尔提超过1000首。在演唱克尔提前要唱阿帕纳(与北印度的阿拉普相似)，但其长度不能超过克尔提。克尔提也由帕拉维、阿奴帕拉维、恰拉纳三部分组成。有时有几段恰拉维，可以用同一旋律或不同旋律，但其长度必须是相等的。桑格提(Sangati)是一种固定的变奏，从音乐主题发展而来，变奏的原则是基本主题的逐渐变化，最后的桑格提可以与原来的主题完全不同。这种形式是伟大的作曲家特亚格拉贾引入的。帕拉维、阿奴帕拉维、恰拉纳三部分中间都可以插入桑格提。下面是克尔提的旋律框架。

例 72

帕拉维

阿奴帕拉维

恰拉纳

帕拉维

3) 拉格姆——塔纳姆——帕拉维

这种体裁既可以用于声乐，也可以用于器乐。声乐演唱时除

了歌唱家外还有小提琴家，一位木丹加鼓手及康吉拉鼓或陶罐鼓手各一位，还有一个人用坦布拉琴奏持续音。拉格姆开始时是独唱家演唱的短小、缓慢的阿拉普纳，以此来呈现所采用拉格的轮廓，小提琴家采取自由即兴的方式参加进来，重复独唱家的乐句。在独唱家唱完了阿拉普纳后，小提琴家接着演奏，所花时间也与前者差不多，这与印度斯坦音乐中的阿拉普形成强烈对比，在那里只由一位表演者创造旋律。在进入第二部分塔纳姆时，节奏性的脉动开始，速度逐渐加快，有时甚至快一倍。

到第三部分帕拉维时，才有了固定的节拍。在即兴表演中，独唱(奏)家与小提琴家、鼓手展开竞赛。帕拉维的旋律可能取自克尔提的一部分，也可能是新的创作。在竞赛中，伴奏者必须在听了独唱者的帕拉维以后完全正确地加以重复，这是对他的音乐记忆力、音乐素质的一种考验。

在帕拉维的即兴表演中有时可以加进一种“拉格之环”，这是几种拉格连缀的形式。同样，也可以加进一种“塔拉之环”，即几种不同的节拍连在一起的形式。在用维纳琴表演的器乐帕拉维中，常常采用5种拉格连在一起的“拉格之环”。

2. 轻古典音乐体裁

1) 提拉纳(Tillana)

在卡纳提克音乐会和舞蹈演出的最后，出现了轻快而短促的提拉纳。它也像其他音乐体裁那样有三个部分，但演唱时间不超过四五分钟。这是一种轻古典音乐。它的歌词来自简洁的几段诗句、鼓的语言和音阶中的各种音名。在舞蹈提拉纳中，节奏必须与舞步相适应，鼓的语言是唯一的歌词。

2) 贾伐里(Javali)

它也是一种轻古典音乐，在卡纳提克音乐会结束时表演。它

也有同样的三个部分，但第二部分阿奴帕拉维常被省略，如果同时存在几段恰拉纳，它们的旋律也是相同的。很多作曲家写了这种作品，其中包括19世纪最著名的艺术保护人——坦贾尔宫廷的斯瓦提·蒂鲁奈尔。

贾伐里的旋律明亮迷人，常采用一些著名的拉格，但在运用时比较自由，有时把其他拉格的乐句也引进来。歌词大都是有关爱情的，大部分采用泰卢固语或坎纳达语。

第五节 乐 器

印度的乐器丰富多采，弦乐器名闻世界。因此，有人称印度为弦乐器之国。

印度乐器除用来为声乐、舞蹈伴奏外，独奏、小型的合奏亦较多，但大型的器乐合奏较少见。由于历史的悠久和地区的差别，乐器的变化很多，同一类乐器往往有许多种变体。此外，同一种乐器由于地区、民族、语言的不同，名称各异。

下面介绍印度的一些主要乐器。

一、弦鸣乐器

(一)维纳(Vina)

维纳是印度最有代表性的乐器，也是印度人民引以为自豪的最美好的乐器。

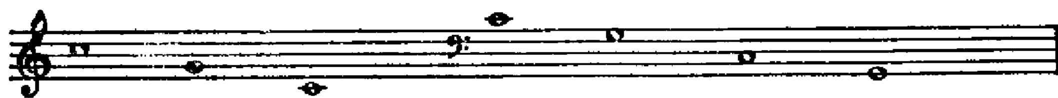
维纳的种类很多，大致可分为北方维纳和南方维纳两大类。

南方维纳亦称“鲁得拉·维纳”(Rudra Vina)。它的外形非常优雅，古代神话中说维纳的形状是仿照雪山女神“帕凡娣”(Parva-ti)优美的体态而制作的。南方维纳(见图39)的音箱呈半球形，是由一整块木头挖出来的，边上有象牙镶嵌，装饰得很美丽。在

这个半球形的共鸣体上有一些音孔。一个琴马立在面板上，4根主要的琴弦通过琴马向指板上延伸，一直通到向后弯曲的琴颈上。琴头雕刻得很精巧，并有一个小的葫芦固定在指板(靠琴颈)一端的下方，用来加强共鸣。另外还有3根共鸣弦不是架于琴马上，而从指板边上通过，栓在边部的弦轴上。南维纳的第1、2根琴弦常是铜制的，其他5根弦(包括3根边上的共鸣弦)则是钢制的。

南维纳的常用定音如下：

例 73



现代的南维纳约有20至24个品，包括两个八度以内的全部半音，一般右手常用拇指和食指来弹奏(用指甲或指甲拨子)，小指则常用来拨奏共鸣弦。维纳的长度一般在105厘米左右。

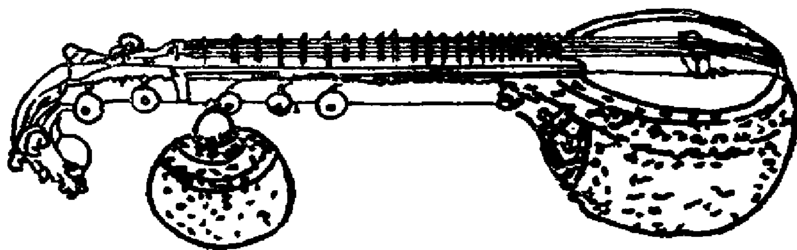


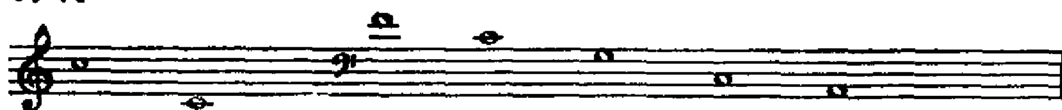
图39 南维纳

北方的维纳又称为“丙”(Bin)，亦称马哈迪·维纳 (mahati Vina)或大维纳(见图40)。它的形状与南方的维纳有些不同，它是在一根琴杆的两端各固定一个大葫芦而制成的。演奏时，一个葫芦放在左肩上，另一侧的葫芦放在右膝上或右腿边，琴杆则倾

斜地通过胸膛前方。北方维纳指板上的品是较高的，因此按弦的手指不容易接触到指板。演奏者都喜欢把音符拖长，把琴弦按压得很紧，使琴弦改变原有的张力，然后又在瞬间使琴弦回到自然的张力状态下，这样就能使乐器产生一种类似小提琴揉弦的效果，很有特色。

北方维纳琴弦的配置与南方维纳差不多，亦有主奏弦与共鸣弦之分，它的常用定音如下：

例 74



在北方维纳上演奏的旋律是自由而宽阔的，共鸣弦的叮叮当当的声音伴随着曲调进行。乐器的银铃般的音色通过葫芦的共鸣显得更加动人悦耳。

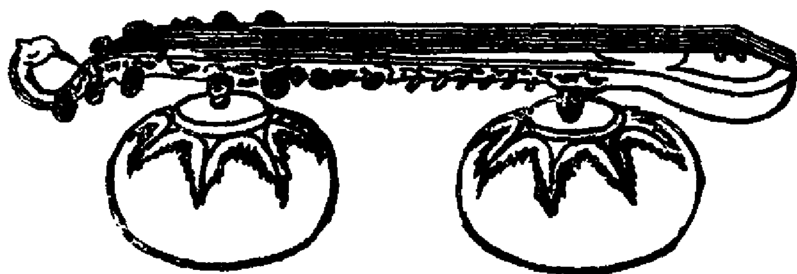


图40 北维纳

这种灵敏精巧的乐器在北方几乎完全由专业音乐家来演奏，在南方通常由女子演奏。维纳是一种很好的独奏乐器，独奏时一般用“木丹加”鼓伴奏。

有关维纳的记载很早，在史诗《摩诃婆罗多》中曾描述一个女子演奏维纳的情景（这个女子把琴放在腿上，用指甲演奏）。印度古代理论家曾记述过用22弦维纳做试验的经过。事实上，这些乐

器并非今天的维纳，而是弓形竖琴的名称。这种竖琴古代印度曾有过，后来消失了，但它的名称转到了另一种乐器上。现在的维纳是由一种圆杆琴(早在公元7世纪时就出现在印度的雕刻中了)发展而来，大约在公元400年左右定型的。

有一点需要说明，现在人们往往习惯地把“维纳”这一名称用来泛指印度的弹拨乐器，甚至于包括某些弓弦乐器。如“西塔尔·维纳”(Sitar Vina)，实际上它是一种“西塔尔”系统的弹拨乐器；“卡塔雅拉·维纳”(Katyayara Vina)是一种扬琴类乐器；“萨拉迪阿·维纳”(Saradiya Vina)则是一种弓弦乐器。

(二)西塔尔(Sitar)

“西塔尔”琴是印度流行最广的一种弦乐器。关于西塔尔的起源说法不一：有人认为它是从印度古代的乐器直接发展而来；也有人认为它是印度人在受到波斯乐器塞塔尔的影响后创造的。

西塔尔是一种长颈的弹拨乐器。它的造型修长俊美，整个琴体长90多厘米；红褐色的油漆涂在琴体上，使它显得十分雍容华贵；长长的琴颈从琴头一直通向宽大而雅致的半球形共鸣箱。西塔尔的共鸣箱是一个镶上了薄木面板的大葫芦，在微微倾斜的面板上立有一个象牙或牛角制的宽大琴马，琴马上支撑着7根琴弦。4根主奏弦定音为CGcf；其他3根是共鸣弦，常常用来突出节奏特点。另外还有10多根到20根与主弦平行的共鸣琴弦。演奏时这些共鸣弦随着乐音的变化发出与主弦应和的鸣响，形成了独特的音响效果。有的西塔尔的琴颈后面还固定有一个小葫芦，以加强共鸣。西塔尔的品约有20多个，环形、金属制，用肠弦或尼龙弦拴在琴颈上。它像拱桥那样高高耸起，并且可以上下移动，这样就可以适应演奏不同的“拉格”(见图41)。

西塔尔的音色柔美悦耳，演奏者把钢丝拨子套在右手食指和

小指上演奏。西塔尔具有高度发展的演奏技巧和丰富多样的表现手法，既能奏出如歌的抒情性音调，也能弹出快速的舞蹈性节奏。技艺高超的演奏家在同一音位上借助于琴弦的张力变化，可以使音升高几度。他们还很重视各种装饰音和滑音的运用，因为这些技巧对表现婉转曲折、如怨如诉的音调是必不可少的。传统的西塔尔演奏，左手的动作一向是非常迅速的；但右手的动作并不快。通常都认为，在西塔尔演奏中最困难、最有特征的是慢速而绵延不断的长乐句（有时是在一根主弦上的一个品上奏出的）。近年来，著名的西塔尔演奏家已大大加快了右手弹奏的速度，从而提高了这种乐器的表现力。

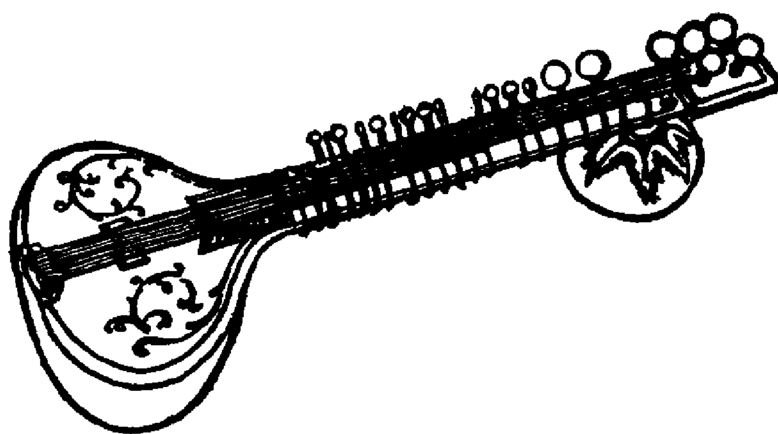


图41　西塔尔

（三）坦布拉(Tambura)

这种乐器（见图42）的名称来自波斯文Tambur一字。它的外形与西塔尔相近，下部是一个半圆形的共鸣体（较好的用木制成，一般的多用葫芦），琴颈长而宽，用4根金属弦。但坦布拉与西塔尔又有些不同，它的共鸣体的面板是轻度凸出的，两个弦轴在正面，两个弦轴在侧面，没有品，用手指弹拨，泛音容易听见。琴弦有钢制的和铜制的两种，定音为*g*、*c*、*c*、*c*。

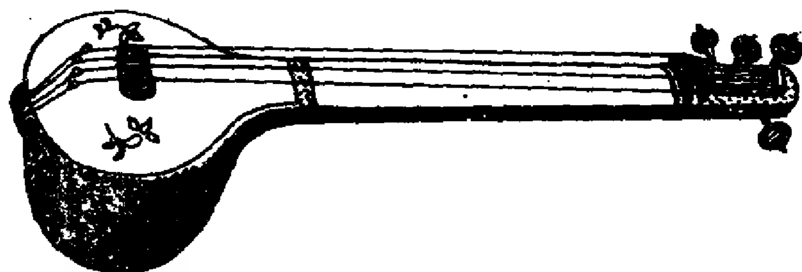


图42 坦布拉

这件乐器通常只弹空弦音，仅作为固定低音乐器来使用。但在声乐演出中不可缺少。它能发出深厚的低音，为曲调提供背景，起衬托作用。有时候，人们还在琴弦和琴马之间插上一簇羽毛或一块丝绸，在弹奏时可以造成一种延留音的效果。

在弹拨乐器中，还有一种名为“瑟路达”(Saroda)的乐器，它是从印度古代的5弦琵琶演变而来的。它有很多共鸣弦，横抱在胸前演奏。它没有品位，指板是用金属制成的，流传在印度北方和孟加拉一带，以音色的优美和抒情见长。

(四)萨朗基(Sarangi)

它又被称为印度的小提琴，是印度最精巧的一种弓弦乐器。它是用一块硬木挖出来的，琴体呈长方形。在琴体下部前面蒙上了一块小羊皮，皮下有一根音柱顶在琴马下。4根琴弦张在上面，通常用3根肠弦1根铜弦，除此之外还有10多根到20多根细金属共鸣弦。琴放在腿上，坐着或站着用一把比小提琴弓稍重的弓演奏(见图43)。

萨朗基的共鸣体兼有皮膜振动和板面振动的特色，音色柔美，能发出细腻动人的类似人声的音响。经常用来为歌唱、舞蹈伴奏和独奏。

萨朗基有各种尺寸，一般琴体约长60厘米左右，流行于印度全国各地区。

萨朗基四根主琴弦定音为c、g、c、d。

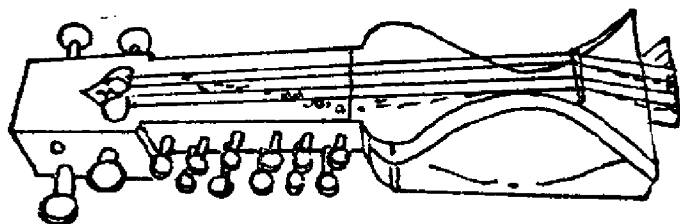


图43　萨朗基

(五)沙林达(Sarinda)

这也是一种用木制成的弓弦乐器。半圆形的、前面开口的共鸣体像是一个单薄的贝壳。共鸣体的上部有点像鸟翼形状，共鸣体下部好像是凹进去的洞穴。在中部狭窄的边缘部分蒙上一小块皮革。乐器有一个短的琴颈，3根肠弦。定音为：B、A、E。此乐器一般在流浪艺人中用得较多。

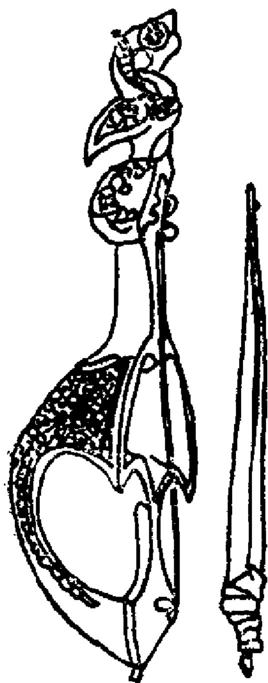


图44　沙林达

二、膜鸣乐器

这里指的是鼓类乐器。在印度音乐中，鼓是掌握速度和节奏的主要乐器。因此，无论在声乐演唱或器乐演奏中，它都是必不可少的乐器。鼓又提供了印度音乐中不可缺少的低音。它是旋律进行的陪衬和背景，也是使音调得以稳定的重要因素之一。在印度，甚至还有用旋律乐器（如弦乐器萨朗基）为鼓的独奏进行伴奏的情况，这在世界上是少见的。

印度鼓的最主要也是最独特之处就是它的所谓“鼓眼”，即在鼓皮的中心部分粘上的一块黑胶膏(这是用煮过的谷类粉末、浆果汁等加上金属粉末

制成的)。它能产生有规则的谐和分音(一般的鼓只能产生不规则的分音),使音色变得更加动听。而且胶膏还能在一定范围内调节鼓皮的音高,并使鼓边和鼓心发出不同的音高。"鼓眼"的大小随鼓的不同而变化。

印度鼓的起源很早,早在古吠陀时期的《阿达婆吠陀》中就提到过鼓,并且说到在战争前或在祭典举行时,要在鼓皮上涂抹血或红色涂料作为祭品,这是印度"鼓眼"最早的来源。

据说在14世纪的莫卧儿帝国阿克巴王朝时期,在大乐队中有一对最有表现力的"主鼓",它们的外壳是用银制的,鼓面直径达1.5米,每个重约200公斤,它们由一头象运载。

两个鼓手坐在鼓边上用银锤敲打。由此可见,当时印度膜鸣乐器已十分发达。

印度鼓主要有以下几种。

(一)塔布拉鼓(Tabla)

这是一对单面鼓。形状像两个大小不同的杯子,较轻巧。鼓皮上粘有胶膏。右边的为塔布拉鼓,发音高。左边的鼓名巴亚,发音低,由一人用双手演奏。塔布拉鼓是印度斯坦音乐的主要节奏乐器。它的演奏技巧发展得很高,不但是声乐、器乐中不可缺少的乐器,而且还常常进行独奏。鼓的节奏极为复杂多变,音色十分丰富,还能奏出不同的音高,既能表现万马奔腾、雷霆万钧之势,又能发出清澈小溪潺潺流水般的声音。演奏这种鼓要有良好的音乐感、节奏感和记忆力,而且必须经过长期的学习,熟练地掌握鼓语,然后才能进一步学习其他技巧。

(二)木丹加鼓(Mudanga)

这是一种双面鼓,用双手演奏。据说这是印度最古老的鼓。它用一块整木制成,鼓的腰部向外略有凸出,两端蒙以小羊皮,

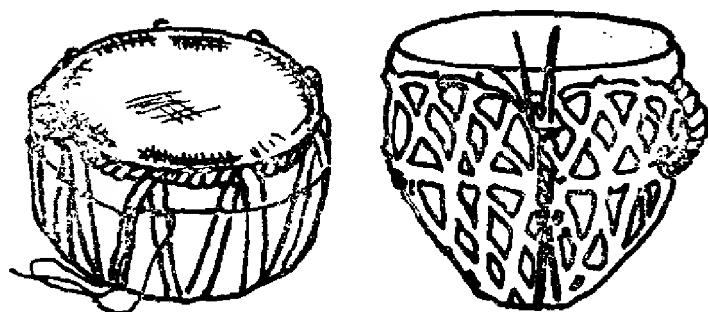


图45　塔布拉鼓

两面都粘上胶膏，再用皮条勒紧。鼓身与皮条之间塞有木块，鼓皮的松紧是可以调节的。木丹加鼓是南印度卡纳提克音乐中最主要的节奏乐器。

(三)康吉拉鼓(Kanjira)

这是一种类似铃鼓的框鼓，在南印度音乐中使用，常与木丹加鼓一起合奏。

(四)纳卡拉鼓((Nakara)

这是一对以金属为鼓身的锅形单面鼓，用两根鼓槌演奏，鼓声雄壮有力，古代常在皇家庆典中使用，近代在骑兵中使用。现在拉贾斯坦邦仍流行。

三、体鸣乐器

印度体鸣乐器种类很多，在此仅介绍其中两种特殊的。

(一)格塔姆(Ghatam)

这是南印度常用的敲击乐器，大约是一百年前开始发展起来的。它是一种特制的陶罐，其中部凸出，供敲击的部位大约上下为50厘米宽，演奏者敲击陶罐的颈部、中部、底部以发出不同的音响。为了使音色多变，可用双手手腕、10个手指以及指甲来击奏。有时还把陶罐口压在裸露的腹部上演奏，以改变音色。它常与木丹加鼓一起合奏或为其他乐器伴奏。有时演奏者把乐器抛向

空中，但并不打乱节拍进行，在高潮时把罐抛向空中，最后一拍罐落在地上发出破裂的声音，造成令人惊奇的效果。

（二）贾特朗（Jaltarang）

这是一套用水杯组成的旋律乐器。以不同尺寸的瓷杯内盛水多少来调音，瓷杯排成半圆形，演奏者坐在中间，用短小的竹棍敲击。杯子的数目根据所演奏的乐曲需要而定。这种乐器音色明亮、清澈，悦耳动听。常与其他乐器合奏，在南印度较流行。

四、气鸣乐器

（一）笛

据说早期的印度笛是竖笛，后来中国的横笛传入印度。在阿旃陀和埃罗拉石窟的壁画中，可以看见神和人都在吹奏横笛，有的独奏，有的为声乐伴奏。很多世纪以来，印度人都把横笛作为顽皮的克利希那神召唤、引诱他的虔诚信徒的工具。现代北印度笛子开有7个音孔，南印度笛子开有8个音孔，加宽了低音，音域达2个半八度。在东部孟加拉地区的笛子比较长。

（二）纳格斯伐拉姆（Nagasvram）和唢呐

纳格斯伐拉姆是一种双簧类长唢呐，流行于南印度，过去都在印度教寺庙中演奏，近年来已走上世俗音乐的舞台。直到本世纪50年代，这种乐器还要按时辰来演奏相应的拉格。纳格斯伐拉姆长约60至90厘米，管身是木制的圆椎形，末瑞加上一个小喇叭。通常有12孔，8孔在正面，两侧各有2个孔，实际只有正面的7个音孔是用于演奏的，其他的孔都用腊塞住，供演奏者调节音准。演奏者采用循环换气法，嘴唇的松紧，舌头的灵活性对演奏技巧都有影响。

北印度流行的唢呐较纳格斯伐拉姆要短小，约30至45厘米，有7个音孔，另有2个调音孔。唢呐的技巧发展得很高，已成为音

乐会上的独奏乐器，能够表现人的内心情感细致的变化。

纳格斯伐拉姆和唢呐在独奏时都有另一支双簧管类乐器伴奏，这支乐器音孔较少，主要用来演奏持续音。

(三)蛇笛

蛇笛又称朋吉(Pungi)。它的上端是一个装有哨片的长吹嘴，与一个空葫芦相通。在葫芦的下面又与两支平行的竹管相连，一支竹管子有6、7个音孔，用来演奏旋律，另一支竹管也有少量音孔，但主要用来演奏持续音。

过去人们都认为耍蛇人是利用蛇笛发出的声音，再加上某些手势动作，来使眼镜蛇不断摆动的，但事实上并非如此。根据一些动物学家的研究，蛇没有外耳，所以它的听觉并不灵敏。耍蛇人主要是靠身体的动作来诱发蛇做出反应。再加上蛇笛末端吹出的气流正好达到蛇背，刺激眼镜蛇摆动上身。蛇笛奏出的悦耳动人的曲调不过是用来吸引观众的。

五、被印度化的欧洲乐器

在印度有一种奇特的现象，从西方传入的欧洲乐器发生了很大的变化，虽然它的外形仍保持原状，但它表达的内涵，采用的方法、技巧、风格都已彻头彻尾地印度化了。如果闭上眼睛聆听这些乐器的演奏，绝不会相信这种音乐是用欧洲乐器演奏的，可以说除了乐器的躯壳之外，灵魂完全是印度的了。这种现象并非出于偶然，而是具有深厚历史渊源而且至今仍保持着强大生命力的印度传统文化的力量，在长期的演变过程中使欧洲乐器逐渐被同化，适应了印度传统音乐的要求。属于这种类型的乐器有小提琴、曼陀林、吉他、黑管、萨克斯等，其中最突出的是小提琴。

大约在200年以前，有一位意大利人把小提琴带到了南印度。特里凡德琅宫廷的君主斯瓦蒂·蒂鲁莫尔是著名的艺术保护者，

他很喜爱小提琴，从欧洲买了三把小提琴，还请来欧洲的教师。巴鲁斯瓦米·狄克西塔尔（他是南印度音乐三杰之一穆塔斯瓦米·狄克西塔尔的小弟弟）是最早演奏小提琴的印度音乐家之一。最初小提琴只是用来为声乐伴奏的，后来出现了小提琴二重奏、与木丹加鼓和陶罐在一起演出等形式。不久，坦贾里宫廷建立了一个名为“瓦底文卢”的弦乐四重奏团。小提琴逐渐适应了南印度卡纳提克古典音乐的要求，定音从g、d、a^1、e^1改为c、g、c、g，演奏姿势从站立改为席地而坐，持琴也从夹持在左肩上改为放在胸前与右脚之间，经过长时期的实践，小提琴已与卡纳提克音乐融为一体，现在南印度的音乐会几乎离不开小提琴了。长期以来，西方人对印度风格小提琴的演奏是看不起的。几十年以前，当著名的小提琴家莱斯勒在伦敦听了卡纳提克音乐唱片中的小提琴演奏时不禁噘起了嘴。但今天欧美各国都了解并承认了这种印度式的小提琴演奏风格，不少著名的印度音乐家在欧美演奏受到了欢迎。现在也有欧洲、美国的学生专门到印度学习这种特殊风格的小提琴演奏艺术。上个世纪最著名的印度风格小提琴演奏家有阿纳斯瓦米·沙斯特莱和克利希那·依亚尔。当代最著名的有古帕拉·克利希那女士和T.N.克利希南教授。年轻一代中最著名的是苏帕拉马尼亚姆，他在1988年纽约联合国庆祝印度独立40周年的音乐会上与世界提琴大师梅纽因合奏印度音乐，并与苏联管弦乐队进行了协奏。

印度风格的小提琴演奏艺术现在已形成了一个独立的体系。它的演奏技巧特点是滑音用得特别多，有的是快滑，有的是慢滑；有的是上滑音，有的是下滑音；有的是在原把位上滑动手指，有的是换把时一起滑；有的只用一指往上滑到最高把位，有的是多指往上、往下滑。滑时大多数情况下音还是清楚的，滑音只是起装

饰作用，但有时候音是模糊不清的，这也是一种特殊效果。滑动时常常带有颤指(揉弦)，不滑动时的音往往不颤。总之，小提琴的奏法看来吸收了印度弦乐器萨朗基和艾斯拉吉的演奏技巧和表现手法。它的右手弓法用长弓较多，其次是弓尖和碎弓，有的演奏家也用左手拨弦、连顿弓和四弦演奏。八度双音用得多，其他双音用得少。

小提琴除用于伴奏声乐外，现在独奏、重奏的音乐会也很多。除此以外，印度风格的小提琴还与印度唢呐、维纳琴合奏。近年来，北方印度斯坦音乐的音乐会中也出现了小提琴。

第八章　阿富汗音乐

第一节　概　　说

阿富汗是位于亚洲中部的一个内陆国家，北接土库曼斯坦、乌兹别克斯坦和塔吉克斯坦，西部与伊朗接壤，南邻巴基斯坦，东北部与我国新疆毗邻。面积约65万平方公里，人口1800万左右。其中普什图族约占总人口50%，塔吉克族占30%，其余尚有乌兹别克、土库曼和哈萨克等少数民族。以伊斯兰教为国教。普什图语和波斯语为官方通用语言。

自古以来，阿富汗就是东亚、南亚和西亚之间贸易往来的主要交汇点，东起我国渭水流域的丝绸之路就有一条通道是经过这里而到达西方的，因而其境内留下了许多东西方文化交流的历史遗迹，包括音乐在内的该国文化艺术也融合了大量来自西亚、南亚和东亚的因素。

由于其境内民族众多，各自与毗邻国家的民族在文化、语言、宗教上有着不可分割的血缘关系，因而其音乐文化呈现出一种多元化的格局，再加上高山阻隔，一些民族彼此来往困难，因而没有形成一种统一的音乐传统。一般说来，西部地区来自波斯——阿拉伯音乐的影响较大，在其南部和东南部地区则可感觉到印巴次大陆音乐的明显特征，而在东部及北部的塔吉克、乌兹别克和哈萨克等民族的音乐则与中亚地区及我国新疆的这些民族大

同小异。当然，随着近几十年交通和传播手段的发展，在城市也产生了一些兼具不同风格特点的新音乐形式，这尤其表现在专业团体和电台播送的节目中。就总体而言，中、近东伊斯兰文化圈的音乐影响在阿富汗民族音乐中居主导地位。

第二节　三个音乐层次及其风格特点

阿富汗众多民族各自有着独特的音乐体裁、形式、风格和惯用乐器，彼此差异很大。但是，如果根据这些音乐流行的社会阶层来划分，则可以将它们大体划分为三个层次，当地居民分别给予它们以特定的称谓，这就是：吉利瓦里(Kilivali)、扫奇(Sauqi)和奥斯塔迪(Ostadi)。

吉利瓦里是指乡村民间音乐，包括民歌和民间器乐，它们产生并流行于社会的底层，特别是农民。所使用的典型乐器包括两弦胡琴“吉恰克”(Gicak)、来自印度的弹布拉、双面鼓“阿坦”(Atan)、手鼓“戴列赫”(Daireh)和口簧“仓”(Cang)。其旋律音域狭窄，往往不超过四度或五度，有的甚至只有2—3个音高不太稳定的音。乐曲多为1—2个旋律句的变化反复。
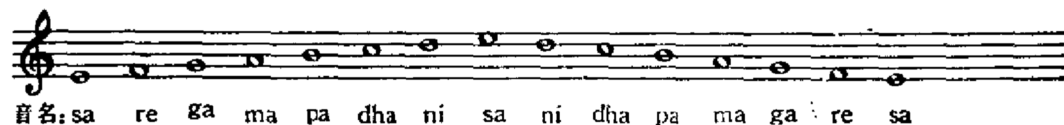
扫奇指的是大众娱乐性音乐，与其他两种类型的音乐在风格界线上并不十分明确。它主要流行于城镇，在家庭喜庆节日时表演。妇女经常参与这一类音乐的演出活动。常出现由列巴布与大鼓或唢呐与大鼓的小合奏形式，或独塔尔、吐拉(笛子，Tula)的独奏。其旋律结构略为复杂一些，喜欢以相对固定的前奏或间奏将不同的旋律段落连缀成较长大的乐曲。

奥斯塔迪是指艺术音乐，主要流行于大城市，由职业艺术家在上层社会表演。在这类音乐中大量存在着印度和波斯——阿拉

伯艺术音乐的混合性影响。这在其音乐用语中亦有明显的反映。其调式音阶亦称做拉格或马卡姆，并在演奏时间上也有不同的规定，甚至其音名也采用印度的称谓。其节奏形式也称做塔拉，但节拍构成则采用波斯-土耳其地区常见的非对称节奏，例如 3 + 2 + 2 或 3 + 2 拍。歌词则更多使用波斯-阿拉伯的两行诗体 多拜提(Dobaiti)。常用乐器包括 6 弦琉特拉巴布 (Rabab)、吉恰克、独塔尔和单面鼓察·尔·巴加利(Zer-e-bagali)。

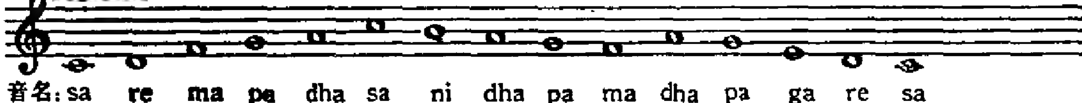
阿富汗音乐的地方性和民族性很强，但仍多少可以看出一些共同或相似的特征。首先旋律常以四音列为基本单位构成，最典型的调式是拜拉米(Bairami)：

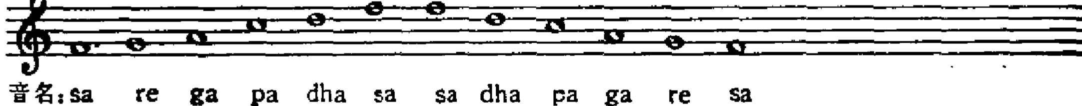
例 75



其他主要调式有阿萨(Assa)和帕利(Pari)：

例 76





这里既有七声音阶，也有五声音阶，还有七声和五声的混合性音阶。与波斯-阿拉伯音乐不同，阿富汗音乐不出现增二度音程。

前述的以 8 分音符为基本时值单位的非对称节拍不仅存在于

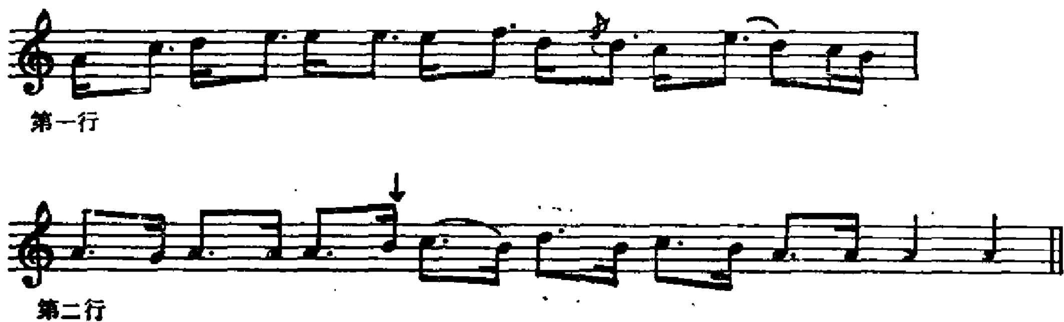
艺术音乐，而且还常出现在大鼓与唢呐、拉巴布、弹布拉以及笛子、口簧演奏的娱乐音乐和民间音乐中。

阿富汗音乐大多是即兴性的，以一个音域较窄的动机为基础，在不同音区对它进行反复和变奏。这一点与印度和西亚音乐有共通之处。

第三节 音乐的民族和地区特点

一、普什图人的音乐

由于政治和地理上的原因，普什图人分布在阿富汗和巴基斯坦两国，以坎大哈为中心的阿富汗南部和以白沙瓦为中心的巴基斯坦北部是他们的主要聚居区。普什图人是游牧民族，以部落为单位，若干个部落结成联盟。反映部落间的战争和歌颂民族英雄的叙事史诗是普什图人喜爱的音乐与文学体裁，而两行体、采用抑抑扬格的民歌“兰代”(Landai)则是构成这种长篇史诗的基本诗节。多数“兰代”由妇女创作，由男人演唱，这是阿富汗其他民族所没有的独特文化现象。它的歌词内容丰富，而音乐则仅有几种旋律型，因地区不同而略有变化。下面是一种流传较广的“兰代”旋律：



"兰代"这种体裁流传于整个阿富汗，而其他普什图民歌则属地区性的。城市的，特别是喀布尔的普什图人长期以来大量吸收伊朗民歌的体裁和风格，以此作为自己音乐的基础，这类曲目经常在电台播送，影响尤大。南部居民更多受北印度和巴基斯坦音乐文化影响，许多音乐家都演奏印、巴的拉格和乐器，例如西塔尔和塔布拉鼓，两国的影视歌曲在这里也十分流行。

二、俾路支地区的音乐

俾路支位于阿富汗、巴基斯坦和伊朗三国的交界处，当地居民的风俗与文化较多受到普什图人影响。他们的常用乐器有笛子"纳尔"(nar)、弓弦乐器萨罗兹(Saroz)和4弦琉特"丹比罗"(Dambiro)。最主要的音乐体裁是用"丹比罗"伴奏的叙事歌曲，内容多涉及15、16世纪该地各部落之间的战争。重要的小型声乐体裁是称做"达斯坦加哈"(Dastangah)的情歌，用竖笛"纳尔"伴奏。俾路支人有一种用一支笛子吹奏两声部的特殊技巧。演奏者在吹奏高音部旋律的同时，用嘴哼出低音部的持续音。这种技巧亦见于东欧和中亚部分地区的民间音乐。声乐演唱类似于伊朗的波兹拉克的牧歌风格。

三、哈萨拉人的音乐

阿富汗的哈萨拉人主要生活在中部及东部的兴都库什地区。声乐是其主要音乐体裁，偶尔以冬不拉和仅由妇女演奏的口簧作为伴奏。男人、女人和儿童各有自己的歌曲形式。男人的是称做"白依特"(bait)或"依什奇"(ishqi)的情歌，它与阿富汗其他地区的男性歌曲相似，歌词由一系列四行诗构成，每行有一定数量的音节，旋律依从歌词的重音而起伏变化，同一曲调可配以多段歌词。妇女的歌曲多为摇篮曲，歌词是每行八音节的两行体诗，曲调平缓，无大的起伏。家庭喜庆、城镇的茶馆及穆斯林的重大

节日是音乐表演的主要场合。少数地区的歌手演唱时采用真假声交替的“尤多”(yodel)唱法。

四、土库曼人的音乐

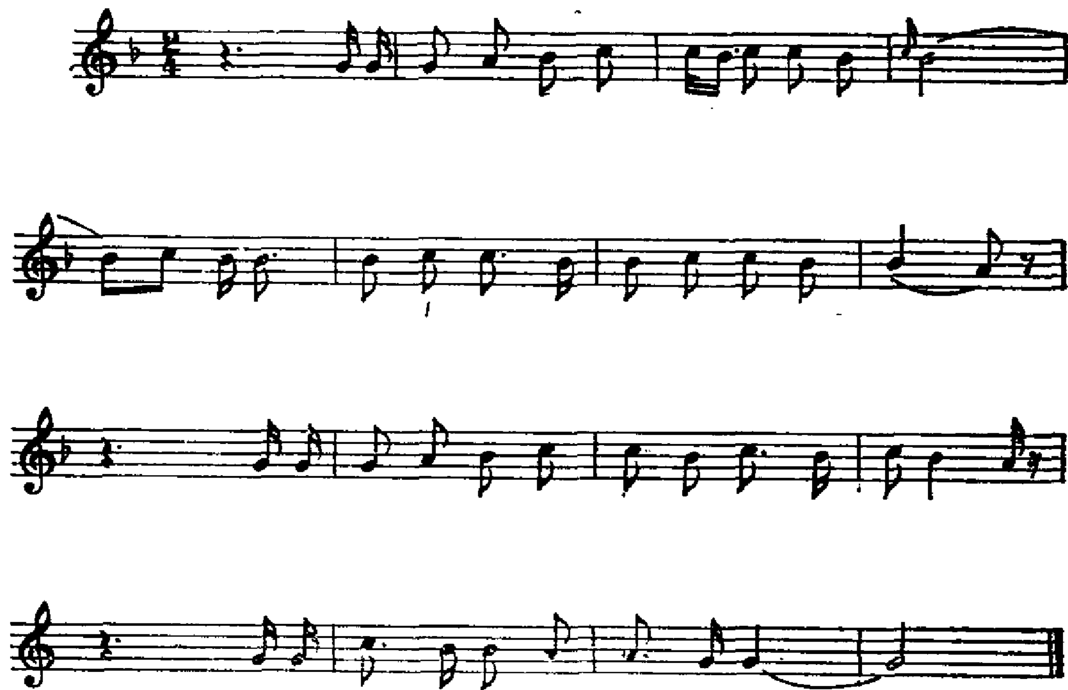
土库曼人生活在阿富汗北部，多数是在1917～1940年间从前苏联土库曼共和国迁居到此地的，他们保持了自己传统的文化与风俗。竖笛“图依吉克”(tüidük)、小单簧管“迪里·图依吉克”(dili-tüidük)和小二弦琉特、独塔尔(Dotar)是其常用乐器。独塔尔音乐尤其受他们喜爱，曲调或来自家喻户晓的民间歌曲，或由业余音乐家自己即兴创作。乐曲多以独塔尔的空弦音为主音，无论音乐如何扩展，中间加上多少装饰，每句结束均落到主音上。音乐既有固定节奏的，也有自由节奏的。与土库曼斯坦不同，阿富汗的土库曼人很少使用胡琴“吉恰克”。

土库曼人的歌曲颇具特色，在器乐引子之后，歌手以极其高亢的嗓音唱出一段自由开阔的曲调，随后旋律逐渐下行。歌词按诗节划分，每节行将结束时旋律加进了许多短小刺耳的装饰音。漫长的冬夜为土库曼人提供了以音乐自娱的机会，演出者多为业余音乐家，其中才能杰出者被称为“巴克什”(bakhshi)，意思是“史诗讲述者”，在乌兹别克、吉尔吉斯和哥萨克人中也有类似的荣誉称号。

五、乌兹别克和塔吉克人的音乐

阿富汗境内乌兹别克人的音乐可划分为流行于当地土生乌兹别克人中的民间音乐风格和流行于来自布哈拉和撒马尔罕地区的乌兹别克移民中的古典风格。两者在乐器和曲目上都有区别。前者主要生活在乡村，音乐上受其他民族影响较多，后者主要聚居在城镇，保持了原住地的传统。民间风格的音乐主要在茶室或大型集会上演出，由两位男歌手和一位冬不拉琴手组成小乐队，歌手

各持一对小碰铃，一边击节，一边交替演唱。歌词为四行体诗，内容带有讽刺性，是歌手以某一位在场的听众为讽刺对象，即兴创作出来的，表演方式和风格类似于中亚和蒙古许多民族中流行的赛歌。古典风格的音乐主要在家庭中表演，以取材自近东地区的爱情故事和当地的历史传说的叙事歌曲为主要体裁，同一故事往往分为由男人和由女人演唱的两种版本，以独塔尔和手鼓伴奏。下例为乌兹别克妇女演唱的叙事歌曲：



乌兹别克的器乐曲通常用于为舞蹈伴奏，以冬不拉弹奏的短小动机的不断反复为基础，通过节奏、音高和重拍的细微变化提示舞蹈者改变动作和速度。

阿富汗境内土耳其斯坦地区的塔吉克人具有与乌兹别克人共同的音乐文化，“吉恰克”这种弓弦乐器也许就是起源于塔吉克人，而他们中最流行的乐器是冬不拉。当地的游吟诗人和流浪音乐家为发展音乐做出过很大贡献，他们交替用乌兹别克语和波斯

语演唱同一首歌曲。其器乐曲多数是由不同来源的曲调构成，例如喀布尔广播歌曲、印度电影插曲、当地乌兹别克和塔吉克人的音乐，表现出一种混合文化的特点，所有这些因素甚至可以融合到同一首乐曲之中。

塔吉克人还有一部分居住在兴都库什和帕米尔高原的交界处，他们的音乐具有山民的特点。主要音乐类型叫做“菲拉克”(felak)，包括各种有伴奏或无伴奏的歌曲及器乐独奏曲，共同的特点是：自由节奏或2+2+3的非对称节拍、音域极窄（常常由4个相邻的半音构成）、乐曲结尾时主音无限延长。在声乐的“菲拉克”中喜欢用沙哑粗砺的嗓子演唱，该地的主要乐器包括冬不拉、竖笛“吐拉”、艾捷克、口簧“锵”和手鼓“达卜”。

六、努里斯坦和帕米尔居民的音乐

努里斯坦和帕米尔地区位于阿富汗的东北部，那里居住着数以百计的山民小部落，与外界极少往来，仍使用古波斯语和各种属于印欧语系的语言。他们的音乐受帕米尔塔吉克人的影响，但也保留了自己的某些特点，例如他们的乐器热瓦甫形状颇为特别，琴颈粗而长，从共鸣体伸出宽大的刺铁，以一块粗皮蒙面，形状与尼泊尔山民的琉特“达姆扬”相似。

努里斯坦的音乐在风格和乐器上有别于帕米尔地区，那里保留了一种古老的弓形竖琴“瓦吉”(vaj)、革面小胡琴和短竖笛。其传统音乐是一种由声乐和器乐两条不同旋律线构成的多声音乐。乐曲以竖琴弹奏的固定音型开始，引出两个不同的声乐声部，随后再加进一个持续保持二度音程关系的合唱声部，音乐行将结束时歌手有节奏地击掌。这种多声音乐形式还出现在器乐中。两支笛子合奏时，一支反复吹奏低音的固定音型，另一支则吹奏旋律。在中亚的传统音乐中这种多声音乐结构是很少见的。

第九章　伊朗音乐

第一节　概　　说

伊朗旧称波斯，位于亚洲西部，北接土库曼斯坦、阿塞拜疆和亚美尼亚共和国，西与土耳其、伊拉克接壤，东邻阿富汗和巴基斯坦，南濒波斯湾和阿曼湾。全国面积164.5万平方公里，是一个高原和山地国家。属大陆性亚热带草原和沙漠气候，夏季炎热，冬季寒冷多风。人口4382万(1984年统计)，其中波斯人占45%，其余有库尔德、阿塞拜疆、俾路支、土库曼、卢尔和亚美尼亚人等。波斯语为国语。多数居民信奉什叶派伊斯兰教。

第二节　音乐史简述

考古材料证明，在公元前8000至前7000年间伊朗高原已进入新石器时代，那里居住着狩猎和游牧部落。据琐罗亚斯德教的经书《阿维斯塔》称，在远古时代中亚细亚大草原上的一些部族迁移到伊朗高原，他们与原住民和其他外来部族相融合，形成了操印欧语的雅利安人，现在的伊朗人主要是他们的后裔，伊朗这个名称正是从雅利安这个词演生而来的。

大约在公元前3000至前2000年间，伊朗高原的居民与两河文明频繁接触，在胡齐斯坦地区产生了最早的埃兰文明。建造于公

元前9世纪的石碑上出现了手鼓、直立和水平放置的竖琴等乐器的浮雕。从其他材料还可得知，公元前8世纪该地区已有了长颈琉特弹布尔，稍后可看到单簧管和宫廷女子合唱队的图像。上述一些乐器的形制与亚述乐器大体相同。

公元前550年阿契美尼德家族建立了庞大的波斯帝国，成为从中亚到北非广大地区的统治者。当时的波斯人信奉琐罗亚斯德教(误称拜火教)，产生了颂歌(Gata)和赞歌(Yast)等宗教音乐体裁。古希腊学者希罗多德和色诺芬曾对波斯宗教和宫廷音乐作过记述。公元前4世纪波斯沦为希腊领地，两地音乐交流更为密切。安息王朝时代，从外部传入了小号和金属鼓等乐器。

建立于公元3世纪的萨珊王朝留下了第一批可靠的音乐文献。当时，音乐生活空前繁荣，音乐家享有很高的地位。在巴哈拉姆·古尔王当政期间，从北印度召来上千名音乐舞蹈家，他们被视为最早的吉卜赛人。此期间产生了一批优秀的音乐家，如拉姆汀(Ramtin)、巴姆沙德(Bamshad)、纳奇萨(Nakisa)和巴尔巴德(Barbad)，其中后者最为著名。据记载他创造了7种调式、30种旋律型和360首旋律，对后来阿拉伯音乐体系的建立产生了重要影响。当时大批波斯歌女活跃在阿拉伯半岛汉志地区的商业城市，她们成为传播委婉动听的波斯音乐的主要媒介。萨珊王朝时代的主要乐器有竖琴、4弦短颈琉特巴尔巴特(Barbat)、长颈琉特鲁巴卜、唢呐和笙等。巴尔巴特琴传入阿拉伯半岛后演变成当地乃至后来整个近东地区最重要的乐器——乌德。

7世纪新崛起的阿拉伯帝国征服了波斯，以后的6个世纪中波斯音乐成为推动阿拉伯-穆斯林音乐文化发展的主导因素之一。阿巴斯王朝时代的著名音乐家穆斯里父子和理论家萨菲·丁都是波斯血统，其中后者撰写的《调式论》至今仍被视为伊朗乐律

体系的理论基础。

在13世纪后土耳其奥斯曼帝国统治期间，包括波斯音乐在内的阿拉伯-穆斯林音乐文化又与东方的突厥-蒙古音乐相融合，塞塔尔、塔尔、库布兹和凯曼恰等取代了阿拉伯乐器的地位，成为波斯的主要乐器。另外，土耳其军乐也在波斯十分盛行。

19世纪，米尔扎·阿布多拉赫(M·Abdollah)在阿拉伯马卡姆基础上确立了波斯自己的调式和即兴演奏体系——达斯特加赫(详见第四节)。同时，欧洲音乐相继传入，首先出现了由铜管乐器组成的军乐队，随后其他欧洲乐器和乐曲也进入当地音乐生活中。在城市音乐中，小提琴和单簧管、长笛逐渐取代了凯曼恰、唢呐和乃依。本世纪初，伊朗建立了第一个西洋管弦乐队，五线谱被广泛采用。但传统音乐在广大农村仍保持其强大的影响，并且从40年代末起在城市中亦有所复兴。

第三节 音体系

像阿拉伯一样，伊朗的音阶体系也存在着音程理论值与实际演奏的差异这个问题。其音阶理论体系是建立在古希腊毕达哥拉斯的五度相生及波斯萨菲·丁的十七律制基础上的。萨菲·丁在13世纪时把四度精确地细分为若干个毕达哥拉斯大(90音分)、小(24音分)音程单位：

空弦 Ⅰ Ⅱ 食指 中指Ⅰ 中指Ⅱ 无名指 小指

90 90 24 90 90 24 90

其中食指、无名指和小指的按弦位置是固定的，中指位置则不固定。另外，在食指与空弦之间，还有其他两个可供选择的位置，于是

每个全音被划分为3个不等的音程单位。

然而这仅仅是理论上的划分，在实际音乐演奏中全音与半音之间存在着不稳定的中间音程。伊朗当代的音乐学家霍尔莫茨·法尔哈特(Hormoz Farhat)通过对各种有品弦乐器进行测音和对音乐的分析后得出了这样的结论，作为伊朗传统音乐的决定性因素并不是八度音阶，而是构成其各种旋律型的四度、五度音列，只有当音乐发展超出一个八度时，两个这种音列才组合成调式性音阶。他认为在这些音列中全音音程是稳定的，约等于204音分，半音则较为灵活，平均为90音分左右，全音与半音之间的不稳定音程有些在120—140音分之间，另一些则在160—180音分之间，这两种中间音程通常是接续出现的，两者相加约等于一个小三度。此外，还有一种大于全音的增音程，平均约为270音分。正是这些不稳定音程赋予伊朗以及近东其他国家的音乐以区别于其他国家音乐的特点。伊朗音乐家在演出之前需要根据所奏乐曲调式音阶的音程大小，调整弦乐器的品位。记谱中为能标示这些独特的音程，伊朗人特意增加了两个符号：ᐅ表示半降(Koron)，♯表示半升(Sori)。

第四节　达斯特加赫(Dastgah)

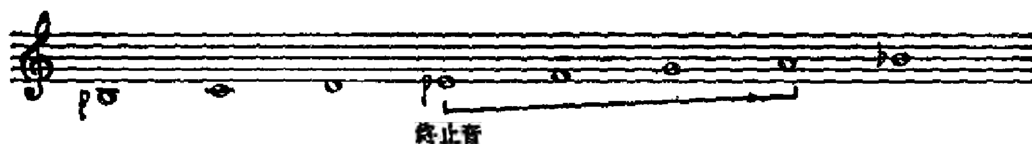
达斯特加赫这个概念像马卡姆在阿拉伯一样，也具有调式音阶、即兴演奏规范和组曲等多种含义，这些含义之间既有联系又有区别。

伊朗的传统曲目称做拉迪夫(Radif)，它们按调式分为12种，叫做十二达斯特加赫。其中7种为基本调式，5种是从基本调式中派生的，又叫阿瓦兹(Auaz)。这12种达斯特加赫各有特定的名

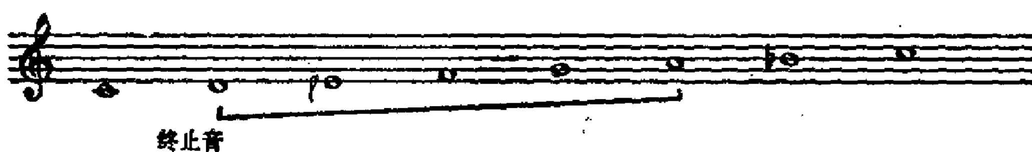
称和调式音阶，即：

（1）舒尔(Shur)

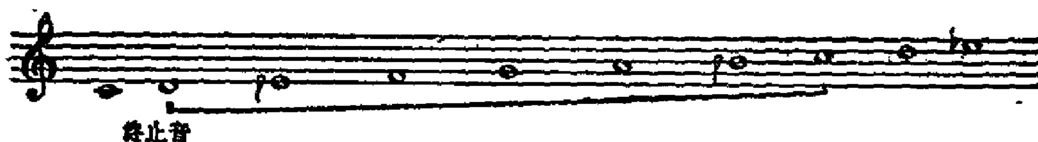
例 79



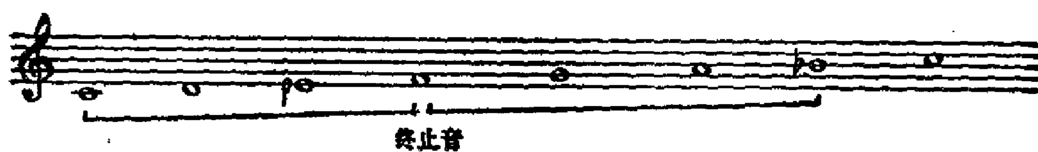
（2）阿布·阿塔(Abu ata)



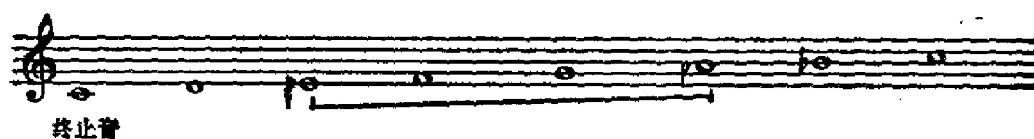
（3）达什提(Dashti)



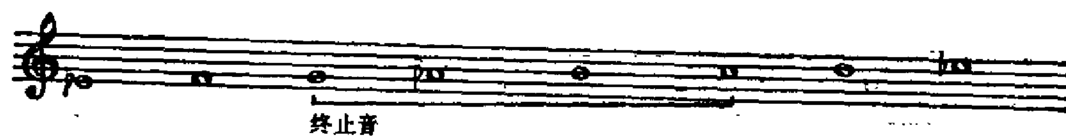
（4）巴亚提·托尔克(Bayate tork)



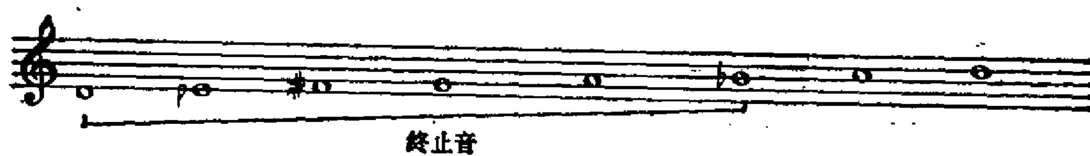
（5）阿弗沙利(Afshari)



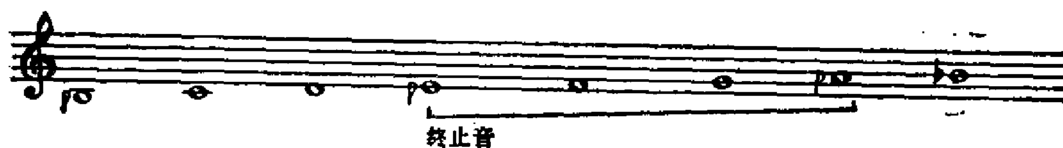
（6）霍马云(Homayun)



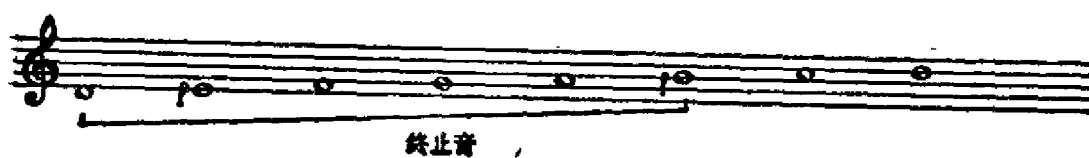
（7）伊斯法罕(Esfahan)



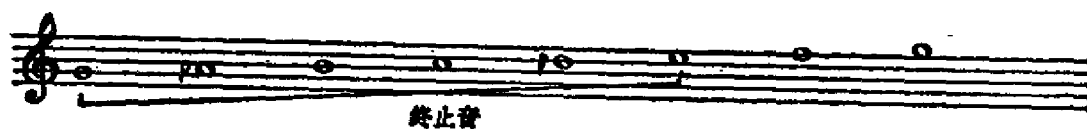
（8）塞加赫(Segah)



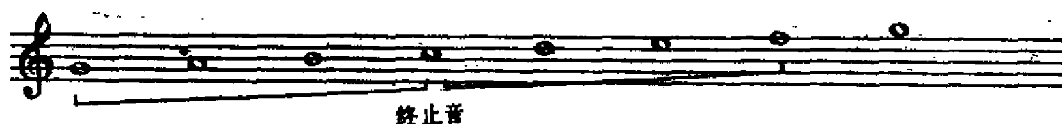
（9）查哈尔加赫(Chahargah)



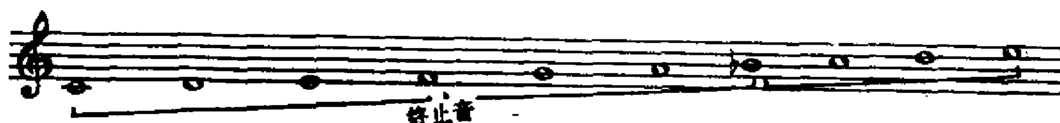
（10）纳瓦(Nawa)



(11)马胡尔(Mahur)



(12)拉斯特(Rast)



以上谱例中的(2)—(5)是从(1)调式派生的四种阿瓦兹,(7)是从(6)调式派生的阿瓦兹。方括号内的是构成该调式的基本旋律型的核心音列。从这12种调式音阶中我们可以发现,大二度是最常见的音程,中二度次之,小二度出现的次数较少,而增二度则更为罕见。

每种达斯特加赫除了有固定的调式音阶之外,还有各自不同的骨干音,它们是音乐色彩的决定性因素。首先是调式主音,它往往也是旋律的核心音,周围的邻音群环绕着它进行各种即兴性的组合,它的作用在乐曲的开始和结束部分表现得尤为明显。随着旋律向高音区发展,主音也可能移高八度,不过乐曲结束时一般都回到原来的音高。第二个骨干音是所谓的"变化音",它通常是指那些半升半降音,由于其音高不稳定,能给人以强烈印象,并突出地表现出该达斯特加赫的特征。第三是"停顿音",即旋律进行中往往要在这个音上作短暂的停顿,有时还起到临时主音的作用,某些旋律片段围绕它而进行。正是这些骨干音与旋律展开的其他结构特点相结合赋予了每种达斯特加赫以独特的韵味。一些达斯特加赫,如马胡尔和拉斯特,它们的调式音阶结构完全相

同，但由于各自的骨干音不同，所以奏出音乐的情调就大不一样。

达斯特加赫又是组曲，是将传统的旋律型按调式分组连缀的组曲。伊朗古典音乐有300--400个旋律型，称做古谢(Gusheh)，它们为即兴表演提供旋律的基本模式，同时音乐家又可以此为基础对它们进行各种随机的变奏和发展。所谓的达斯特加赫组曲就是以某一调式为基础，从属于该调式的若干种旋律型中选取几个，通过对它们进行即兴性的变奏和发展，把它们联结成一首完整统一的乐曲。每首达斯特加赫均以一段或多段序奏开始，称做达拉马德(Daramad)，在序奏中音乐家将乐曲的调式和基本旋律型显示出来。随后便是根据不同旋律型而进行的多段即兴演唱、演奏，中间一些段落可能会出现音区、调式的转换和调性的变化，但最终都回到原来的音区与调式。乐曲的生命力正存在于音乐家以旋律型为基础而进行的各种独具个性的即兴创作中。当音乐家演唱、演奏出精彩的、即兴创作的旋律片段后，听众会报以热烈的喝彩，并赞叹道："他的古谢真漂亮。"在达斯特加赫自由节奏的即兴表演过程中常常插入属于同一调式系统的、固定节奏的乐曲片段，它们交替出现，在节奏上形成鲜明对比，从而增强了音乐的发展动力。

与印度的拉格、印尼的帕台特和阿拉伯的马卡姆相似，达斯特加赫也不仅仅具有形式结构上的意义，而且它们各自都有其丰富的表意内涵，蕴含着多种细腻的情感。一位伊朗音乐学家曾这样形容听达斯特加赫乐曲时的感受："当听着舒尔的音乐时就能领略到伊朗美丽的景色和那里居民的性格，在月光下小溪静静地流淌，周围一片寂静。"一位苏联的学者也认为，从心理学和美学角度来看，"舒尔是愉快抒情的"；"纳瓦带来平安"；"塞加赫表现出

痛苦、悲伤和最终的希望”；“霍马云表现为既有幸福感，同时又带有几分忧伤”。当然达斯特加赫的这些情感特征不是抽象的和一成不变的，它只有通过演奏、演唱者即兴塑造的活的音乐形象，才能生动、具体、富有变化地表现出来。

第五节　当代传统音乐的其他体裁

自19世纪以来，伊朗作曲家为传统音乐创造了几种新的体裁，它们与以往那些散板的即兴性音乐形式不同，具有较固定的结构，并且与特定的节奏型相联系。它们包括3种器乐和1种声乐体裁。

一、皮什达拉马德(Pishdaramad)

随着欧洲音乐影响的增强，伊朗作曲家对合奏音乐萌生了浓厚的兴趣。格拉梅·侯赛因·达尔维什(G. H. Darvish)首先创造了一种叫做皮什达拉马德的器乐合奏的序曲形式以适应时尚。它通常是作为达斯特加赫组曲的前奏曲而出现的，其音调材料取自该组曲中主要的旋律型，曲中也常有调式与调性的转换和变化，多为2拍或4拍，偶有3拍子的，中速，长度为2至4分钟左右。

二、连　格(Reng)

这是一种舞曲性的体裁，通常在达斯特加赫结束之后演奏。多数连格乐曲是由近代知名作曲家创作的。它的音调也是以某种达斯特加赫调式为基础，以其主要旋律型为材料。连格几乎都是快速的6/8拍子的。

三、查哈梅兹拉布(Chahamezrab)

与前面两种体裁不同，查哈梅兹拉布不是合奏曲，而是专门用

以炫耀器乐独奏家精湛技艺的华彩性乐曲。它在组曲中的位置不甚固定，或在序曲前，或在几段旋律之间，或在连格之前。过去这种乐曲是以单一主题反复进行变奏的，近年来其规模越来越伸展，结构也趋于复杂，包含了几个主题和调式调性的变化。它与传统音乐那种沉思冥想性的风格相反，具有华丽铺张的特点。多数为快速的6/8拍子。

四、塔斯尼夫(Tasnif)

这是一种带伴奏的声乐体裁，通常在达斯特加赫组曲结束后演唱。其音乐材料与前面组曲的旋律有联系。20世纪初，伊朗的三位诗人和音乐家阿列夫(Aref)、塞伊达(Sheyda)和阿米尔-亚赫德(Amir-Jahed)创作了大量的塔斯尼夫乐曲。当今这种体裁的作品出现了向流行音乐发展的倾向，伴奏在和声和配器上明显受到西方音乐的影响。包括塔斯尼夫在内的伊朗声乐曲在演唱上是具有独特风格的，其中最著名的是真假声交替的塔赫里尔(Tahr-ir)演唱技巧。

第六节 乐 器

当今伊朗传统音乐中有6种使用范围最大的乐器，它们就是塞塔尔(Setar)、塔尔(Tar)、桑图尔(Santur)、凯曼恰、乃依和托姆巴克鼓(Tombak)。

塞塔尔在中世纪时被称做弹布尔或潘多尔(Pandore)，法拉比和伊本·西纳对它的形制和演奏方法都曾做过详细的论述，与它相类似的乐器现今在中亚仍到处可见。塞塔尔的"Se"字在波斯语是"3"的意思，顾名思义它是一种有3根弦的乐器，据一些学者认为，它是中国和日本三弦的祖先，当然传到东亚后形制已发

生了很大的变化。它是一种长颈琉特，琴体呈半圆形，琴杆细长，以木板蒙盖琴面，现在琴弦数量增至4根，但第3与第4根是按同音定弦的，所以实际上仍起3根弦的作用(图46)。它是用右手的食指直接弹奏的。它与后述的塔尔一样，主要是在艺术音乐中使用的，既可独奏，也可为歌曲伴奏。

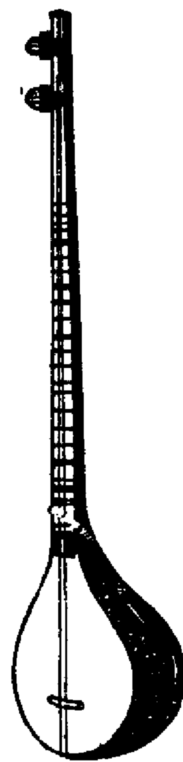


图46 塞塔尔

塔尔也是一种长颈琉特，形体比塞塔尔大一些，琴体呈"8"字形，以皮革蒙面，共有6根弦，每两根为一组，按同度定音，用金属拨子弹奏。

桑图尔就是扬琴，形体比我国的扬琴略小，有72根弦，每4根为一组，音域达3个八度，用两根软木槌击奏。它是今天伊朗最流行的乐器，其声音响亮辉煌，适合于演奏富有戏剧性变化的乐曲。

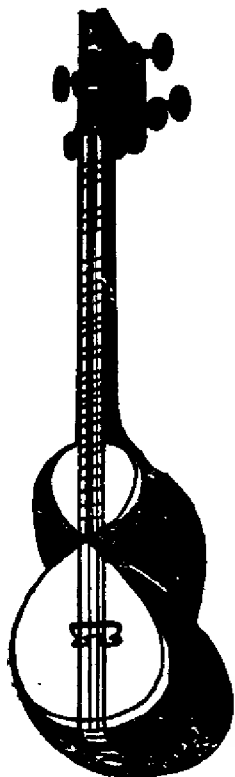


图47 塔尔

凯曼恰和乃依的形状和演奏方法与阿拉伯的相同，托姆巴克鼓则相当于阿拉伯的达拉布卡鼓，这里不复赘述。

伊朗民间音乐中还有一些具有地方特色的乐器。弦乐器方面包括阿塞拜疆省的萨兹(Saz，详见《土耳其音乐》)、霍腊散省的独塔尔(Dutar，两弦长颈琉特)、俾路支省盖捷克(Gheichek，1至3弦的弓弦乐器)。管乐器有唢呐这种流行于整个西亚、北非地区的双簧管、主要流行于伊朗北部的巴拉班(Balaban，呈纺锤状的双簧管)和库尔德人喜爱的多扎列(Duzele，两根捆

扎在一起的单簧管)，以及常与纳卡拉鼓一道演奏舞蹈音乐的卡尔纳(Karna，长达1.5米的号)。鼓类乐器的名称与样式与阿拉伯和土耳其的大体相同。

第十章　土耳其音乐

第一节　概　　说

土耳其共和国地跨亚欧两洲，面积78万平方公里，全境绝大部分为安纳托利亚高原，在小亚细亚半岛上，其欧洲部分仅占总面积的3％，叫色雷斯。土耳其特殊的地理位置决定了它在数千年的历史中一直起着沟通亚欧两洲经济、文化交流的桥梁作用，并成为兵家过往的重要战略通道。其人口约4200万，80％是土耳其族，多信奉伊斯兰教。

第二节　音乐史简述

虽然现在土耳其的主要民族突厥人是在公元11世纪才开始迁移到安纳托利亚高原，并建立起由他们统治的国家的，但在此之前的数千年间，这块土地已先后产生过多种不同的文明，或成为相邻地区文明的一个重要组成部分。远在公元前2000至前1000年间，赫梯人已在这里建立了强盛的帝国。他们与美索不达米亚地区在经济、文化上接触频繁，两地的音乐亦表现出许多共同或相似之处，赫梯人的浮雕上也可见到各种样式的里拉、琉特、双笛、号、鼓和哗啷棒的图形。公元前1000年以后，希腊人在小亚细亚半岛的爱琴海沿岸建立了居民点，在相当长时期内包括音乐在内

的希腊文化对这一地区一直保持着重要的影响。公元前6世纪它又成为波斯帝国的势力范围。此后，马其顿和东罗马帝国先后长时期地统治了这一地区，伊斯坦布尔(旧称君士坦丁堡)成为拜占庭帝国的首都，它是丝绸之路西端重要的贸易集散地。在此期间，西方的基督教音乐文化在这里得到培养和发展，另一方面，来自东方的各种音乐体裁和乐器也对当地的音乐生活产生了一定的影响。当7世纪庞大的阿拉伯帝国兴起时，伊斯兰音乐文化迅速传入安纳托利亚高原，成为那里音乐的主流，同时作为现今土耳其主要民族的突厥人也对阿拉伯古典音乐的形成和发展做出了杰出的贡献，例如法拉比和伊本·西纳等。从以上简略的回顾中我们可以看出，现在土耳其这块土地历来就是东西方文明交汇、碰撞和融合的地点，它的音乐也包含了东西方许多民族音乐的因素。

11世纪是土耳其历史的分水岭。原来游牧于阿尔泰山脉南北的突厥塞尔柱克部族西迁到小亚细亚半岛，在那里建立了突厥人的王朝。13世纪另一支突厥部族——奥斯曼取代了塞尔柱克的统治地位，建立起著名的奥斯曼帝国，它的军队东征西伐，统治范围迅速扩展到整个西亚、北非和巴尔干半岛，并在1453年倾覆了拜占庭帝国。奥斯曼帝国的历史绵延600年之久，直到第一次世纪大战结束之后才告覆亡，土耳其的势力也才被压缩到现在的版图内。

土耳其音乐独立发展的历程也是随奥斯曼帝国的建立而开始的，在该帝国存在的600年间，土耳其音乐一直在西亚、北非地区保持着强大的影响。13世纪神秘主义者塞拉列丁·鲁米(C·Rumi)在安纳托利亚的中部城市科尼亚建立了伊斯兰教第一个托钵僧音乐舞蹈团体梅芙莱维(Mevlevi)，在这里和在伊斯坦布尔的寺院不断培育出一代代优秀音乐家，并且从其神秘的宗教仪式

中衍生出多种音乐体裁，现在土耳其艺术音乐的两种最重要的器乐合奏形式佩什莱夫(Pesrev)和塞迈(Semai)原来就是它的仪式音乐。因此，梅芙莱维被誉为奥斯曼帝国的音乐学校。伴随着帝国频繁的军事扩张活动，从15世纪起军乐得到迅速的发展，建立起被称为梅赫特哈纳(Mehter hane)的庞大的近卫军乐队，它在平时的节日文娱活动中也常常奏乐助兴，是土耳其乐坛的一支重要力量。在18世纪时军乐简直成了土耳其音乐的同义语，它不仅对欧洲的军乐，而且对专业音乐创作都产生过很大的影响。

哈桑·埃芬迪(1545～1623)是迄今所知土耳其最早的专业作曲家，他创作的许多宗教歌曲至今仍在传唱。17世纪最著名作曲家是哈菲兹·波斯特(卒于1693年)，他共创作了1200首乐曲，为民间诗歌谱写了大量旋律。继他之后的伊特利(1640～1711)为伊斯兰教祷文“奈特”(nait)创作的音乐长期来一直被托钵僧教团仪式所采用。18世纪上半期是土耳其艺术最辉煌的时期，当时的首都盛行欧洲时尚，上层人物尤其喜欢种植郁金香，故称为郁金香时代。在此期间，民间音乐被引入宫廷，乐坛上出现了一股清新的气息。专业作曲家在创作中大量吸收了民间因素，而游吟歌手则把民间音乐与古典音乐相结合，提高了前者的艺术水准。由此带来的繁荣局面一直持续到19世纪。19世纪初，作曲家伊斯梅尔首次创作了3/4拍子的模仿西方风格的乐曲，他还谱写了7部新的木卡姆组曲。当时西方影响日渐强大，土耳其传统音乐风格也随之发生了变化。佩什莱夫这种器乐序曲的结构由3段扩展为4段。记谱的大量运用也给原来以即兴创作为主的传统音乐带来了冲击。随着意大利作曲家吉乌塞鲁·多尼采蒂被任命为皇家乐队队长，大批欧洲音乐家和乐器进入到苏丹王宫廷，出现了西方与土耳其传统音乐并行发展的局面。传统作曲家德·伊·埃芬迪(1797～

1869)致力于声乐套曲法瑟尔(Fasel)的创作，使之成为音乐会的主要曲目。塔比·奥斯曼(1816～1885)则创作了大量器乐曲。他曾两次到埃及旅行，研究阿拉伯马卡姆，并把它们融合到自己的创作中，为形成一种统一的伊斯兰音乐文化奠定了基础。19世纪末出现了一位杰出的艺术歌曲作曲家塞维基·贝伊(1860～1890)，他选择的歌词简洁通俗，曲调清新明朗，被誉为"土耳其的舒伯特"，他的许多歌曲至今仍常在音乐会和广播中演唱。

进入本世纪后，西方古典与娱乐音乐成为土耳其音乐生活的主流。在首都安卡拉和故都伊斯坦布尔成立了歌剧院和交响乐团，亨德米特等西方著名作曲家曾经任教的音乐学院培养出不少专业音乐人材，其中一些在国际乐坛有一定影响。同时，越来越多的作曲家探索将土耳其题材与西方技术相结合的创作方法，阿德南·塞君的清唱剧《尤努斯·艾米尔》和歌剧《居罗格鲁》就是这方面的代表作。从30年代起，传统音乐的研究工作开始受到重视，伊斯坦布尔音乐学院开设了土耳其音乐系，教授本国的艺术音乐和民间音乐。1936年巴托克在土耳其进行了民间音乐考察，并设立了录音与乐谱档案馆，为研究工作奠定了基础。1971年正式成立了国家民族音乐研究所，使整理研究工作正规化，并出版了为数不少的专著和唱片。从1946年起，每年12月在科尼亚举办传统音乐节，各地名家竞相演出托钵僧教团流传下来的古典音乐曲目。土耳其是近东伊斯兰音乐的研究中心之一。

第三节　古典音乐

土耳其古典音乐与阿拉伯、伊朗有许多共同或相似之处，这主要表现在其乐律理论、木卡姆调式、节奏型、体裁和乐器类型

诸方面。

一、音体系

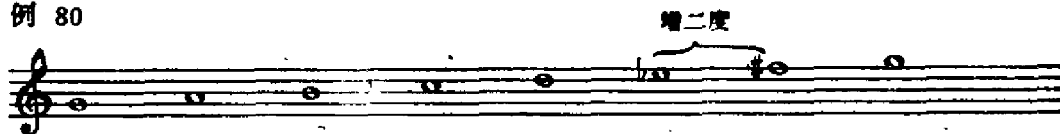
土耳其的乐律理论在历史上是以波斯的萨菲·丁提出的十七律制为基础形成的。半音为90或114音分，全音为180、204或228音分，增二度为270、294或318音分。本世纪初，劳夫·耶克塔提出与梅夏卡相类似的二十四律体系，之后又有人提出二十九律和四十一律制，但这些都只是试图对非平均律音程进行理论上的解释，真正对音乐实践有决定性意义的仍然是由两个四音列或五音列组成的木卡姆调式音阶和与此相应的形式规范。

奥兰塞把木卡姆称为作曲原则，它除了有固定的、由七个音级构成的调式音阶外，还有开始音、终止音、骨干音、音域、旋律的上行或下行、惯用的动机和终止式等规定，其名称部分与阿拉伯或波斯的相同，部分是土耳其特有的，每首乐曲都首先标以所用木卡姆的名称，并按此进行分类，组成套曲。

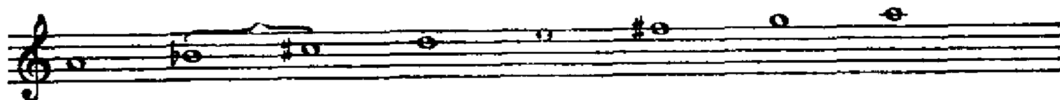
土耳其的木卡姆曾有300余种之多，现存100种左右，而常用的仅有13种，其中7种的音阶结构与阿拉伯的马卡姆相同，其余6种则包含一两个增二度音程，从而显著地区别于阿拉伯的调式音阶，它们是：

苏兹纳克(Suzinak)

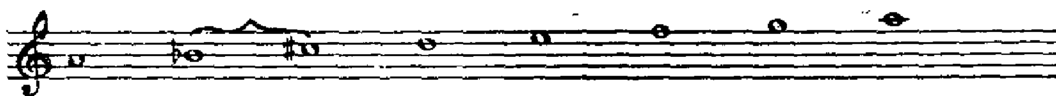
例 80



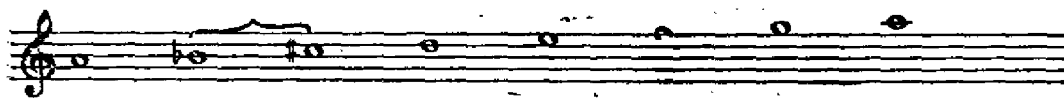
希贾兹(Hicaz)



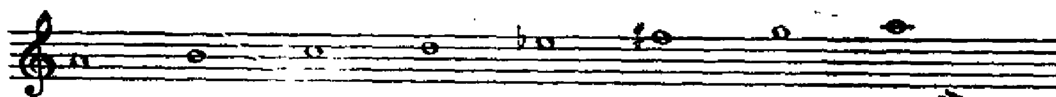
霍马云(Hümayun)



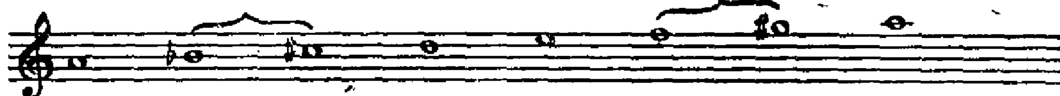
乌扎尔(Uzzal)



卡奇加尔(Karcigal)



赞居尔(Zengûle)



其中霍马云与乌扎尔的音阶结构虽然相同，但前者的骨干音为d，后者为e，所以属于不同的木卡姆。在土耳其木卡姆不仅构成即兴演奏的旋律规范，而且也是专业创作必须遵循的基本原则之一。

二、节奏型

土耳其的传统乐曲往往还与某一种节奏型相联系，这种节奏

型叫做乌苏尔(Usul)，它不是由旋律来体现，而是通过纳卡尔鼓或手鼓击奏出来，鼓点有长短高低之分。最短的乌苏尔是塞迈(Semai)，即 düm tek ka，另一种是索菲扬(Sofiyan)，即 düm tek ka 有的乌苏尔非常长，是由若干个小节奏单元组成的大节奏循环，例如雷默尔(Remel)为28/2拍，由时值和高低不同的27个鼓点组成。最长的扎尔比·菲提赫(Zarbi fetih)为88/4拍，有80个鼓点。常用的乌苏尔有40余种。艺术音乐也使用民间音乐中常见的非对称节奏型。

旋律的节奏型叫做杜祖姆(Düzüm)，它往往与鼓的节奏型是不一致的，因而形成乌苏尔与杜祖姆相互独立进行的复节奏。

三、音乐体裁与风格特征

土耳其的声乐体裁是根据歌词所使用的诗歌格律来划分的，主要体裁包括萨尔奇(Sarki)、贝斯特(Best)、木拉巴(Muraba)、卡尔(Kar)、阿尔基塞迈(Argisemai)和尤吕克塞迈(Yürüksemai)等。它们的歌词大多数以四行为一段，句中常插入衬词，每句皆可反复演唱，句间常有器乐过门，并在歌曲的前后配以序奏和后奏。曲调是以某种木卡姆特有的调式音阶和旋律型为基础谱写的，第三句往往出现临时转调、音乐材料的变换和音区的升高，与前后的曲调形成对比。多数声乐曲采用齐唱的表演形式，发声比较克制，速度相当缓慢，大致是从慢板到行板。

最重要的器乐合奏形式是佩什莱夫和萨兹塞迈。从19世纪起它们的乐曲均由等长的四乐段组成，各段间都有相同的间奏，听起来给人以回旋曲的感觉。两者的区别在于佩什莱夫采用偶数节拍的乌苏尔，而萨兹塞迈则用也称做塞迈的3/4拍子的节奏型。在合奏中旋律性乐器往往通过不同的技巧对主题进行装饰性变

奏，从而形成支声复调的效果。这两种体裁的乐曲乐音分布均匀，旋律流畅，音乐高潮常出现在第三段。旋律线呈斜拱形，下行多于上行。曲间普遍运用动机性反复。它们可与前述几种声乐合唱曲组成大型的多乐章声乐器乐套曲法瑟尔，它们的排列顺序一般为：佩什莱夫、卡尔、贝斯特、阿基尔塞迈、萨尔奇、尤吕克塞迈和萨兹塞迈，即以佩什莱夫为前奏，萨兹塞迈为终曲，中间加5首声乐曲组成。不同作曲家创作的这些乐曲皆可组合成套，唯一的条件是套曲中各段乐曲须使用同一种木卡姆调式。

即兴独奏曲塔克西姆过去曾是十分重要的器乐体裁，但现在已很少单独演出，仅作为其他乐曲的序奏或间奏。即兴创作的原则与阿拉伯马卡姆即兴曲相同。

第四节　民间音乐

能更鲜明地体现出土耳其民族特色的是它的民间音乐，它不仅继承了安纳托利亚原住民的音乐传统，而且还包含了中亚乃至北亚游牧民族和巴尔干地区音乐的因素。按节奏特点它可分为自由节奏的乌尊哈瓦(Uzun hava)和固定节奏的克利克哈瓦(Kirik hava)两种类型。

乌尊哈瓦是声乐体裁，意为长歌，自由节奏，每个音节都可以随意延长，并加有许多装饰音。乌尊哈瓦有波兹拉克(Bozlak)和阿基特(Agit)两种形式。前者是牧歌风格的爱情歌曲。通常有三段歌词，每段四行，每行十一音节。其旋律音域宽阔，超过一个八度，曲调潇洒铺张，欢快飘逸。每段以在高音区大声演唱的几个支持音开始，随后旋律由高向低分几个乐节，渐次下行。歌词通常集中在每乐句的开头或中间，句尾有富于装饰性的拖腔。

每段、每行、甚至每个音节都可以反复演唱。句中往往加入一些衬词，以便于延长旋律。全曲结尾时歌声逐渐变轻，直至完全消失。其音乐不使用阿拉伯-波斯系统的木卡姆调式，而采用古希腊的各种调式，如伊奥尼亚、弗利吉亚和多里亚等。表演时由歌手本人或他人弹萨兹琴伴奏。波兹拉克可以说是中亚牧歌与近东伊斯兰音乐相结合的产物，音域开阔，音调高亢，旋律线悠长，这些都是前者的特征，而嗓子绷紧的发声和小音程的装饰法则是后者特有的风味。正是由于它的歌唱方法与伊斯兰的召祷歌相近，所以被正统的伊斯兰教徒视为“最可尊敬的”民歌。

阿基特是一种具有哭丧调性质的挽歌，歌词结构比较自由，每行多为八或十一音节，其音域狭窄，有的仅在五度之内，旋律总是下行的，较少用装饰音，而多出现小三度下行的抽泣性音型，以增强悲哀的效果。

与乌尊哈瓦相对的是固定节奏的克里克哈瓦，意为“被割裂的旋律”，即通过固定循环的节奏律动把音乐划分为若干个结构单位。有多种民歌属于这一类型。包括表现大自然风光和歌颂爱情的科斯马(Kosma)，它有三至六段，每段四行，每行十一音节，采用AAAB的韵律模式；通俗歌曲“土尔屈”(Türkü)，它反映社会的日常生活，很受人们喜爱，因此往往成为土耳其民歌的总称，它有四至五段词，每行七、八或十一音节，常插有衬词，同曲中各行几乎都是等长的，具有分节歌的性质；叙事歌曲达斯坦(Destan)的结构相当长大，达五十段之多，每段采用AABA的韵律；曼尼(Mani)的结构短小，只有一段词，采用两位歌手交替轮唱的表演方式，歌词与旋律的重音往往是错开的，显得格外活泼。

土耳其的许多民歌是由叫做阿西克(Asik)的半职业歌手演唱的。他们既唱传统民歌，自己也进行即兴创作，尤其喜欢将自由

节奏与固定节奏的民歌编成长篇的叙事歌曲来演唱，并自弹长颈琉特巴格拉马琴伴奏，最常演出的曲目是关于17世纪绿林好汉居罗格鲁的叙事诗。

最典型的固定节奏音乐是各种民间舞曲。泽贝克（Zebek）是1922年解放战争时期起源于土耳其西部爱琴海沿岸的男子舞，现在已流行全国。舞者插腰刀，打绑腿，穿短裤，动作豪放，表现出男子的英雄气概。其音乐主要用萨兹琴演奏，另外还有合唱队伴唱。哈莱伊(Halay)是由男女合跳的圆圈舞，表演者边跳边唱，十分活泼，由唢呐和大鼓伴奏。此外还有流行于里海沿岸、由弓弦乐器凯曼恰和风笛吐鲁姆伴奏的霍龙舞(Horon)；分布于安纳托利亚东部，由黑管、牧笛、唢呐、大鼓、手鼓伴奏的巴尔(Bar)舞等等。

土耳其民间舞曲在节奏上很有特点，它们喜欢采用可能是起源于希腊的非对称节奏“阿克萨克”(Aksak)，它是“跛脚”或“跌绊”的意思，通过将简单的节奏型的最后一拍延长半拍而造成.于是4/4拍变成的 的9/8拍，2/4拍变成 的5/8拍，3/4拍变成 的7/8拍，即使是8/8拍子往往也作不相等的划分，成为 。

第五节　乐　　器

由于土耳其与阿拉伯-波斯的艺术音乐属于同一体系，所以两者在乐器类型上有许多是相通的；同时，在土耳其民间音乐

中又可以看到不少来自中亚的突厥人的乐器。

首先，阿拉伯的乌德、卡农和列巴布等都是土耳其古典音乐常用的主要弦乐器，它们常与凯曼恰和弹布尔一道组成古典乐队。土耳其的凯曼恰与阿拉伯-波斯同名乐器在历史和结构上有所不同。据研究者们认为，它是由柯布孜 (Kopuz) 发展而来的，12世纪时由突厥人带到安纳托利亚高原，在那里样式上发生了一些变化，并改用"凯曼恰"这一波斯语的名称。它有3根琴弦，琴体狭长，琴颈较短，在民间音乐中常用来演奏平行多声部。弹布尔相当于我国新疆的冬不拉，琴体呈半圆形，琴颈细长，系有八组双弦，46个可移动的品，可按不同木卡姆来调整它们的位置。民间音乐中最重要的拨弦乐器是萨兹(Saz)，琴体呈半梨形，琴颈较长，分大中小三种类型，小者叫做久拉(Cura)，有3组双弦；中者叫做巴格拉玛 (Baglama)，有6组双弦；大者叫做梅丹 (Meydan)，有8组弦。它们各另有一组低音弦，用以奏固定低音。

唢呐和梅依(Mey)是民间的两种双簧管类乐器。唢呐的形状与结构和我国的相同，常与大鼓组成吹打乐队演奏乡村舞蹈音乐，同时也是军乐队的主要旋律乐器。梅依较唢呐短小一些，无吹嘴，簧片装在管内，现在已很少使用。土耳其的乃依长约75厘米，正面6孔，背面1孔，音域达3个八度，可吹出近东特有的微分音程。它是托钵僧修道时必须掌握的乐器，被赋予了神秘的色彩。当地还有一种弯管号，称做波鲁(Boru)，现仅限于军乐中使用。

节奏性乐器首先包括各种类型的鼓：成对使用、呈锅状的小铜鼓纳卡拉和大鼓达乌尔(Davul)、高脚杯状的达拉布卡鼓、手鼓德夫(Def)和玛兹哈尔(Mazhar)。另外，军乐队中还有铙钹(Zil)和铃杖(Cagana)，后者是在一根长棒上系有许多小铃构成，用来指挥乐队演奏，许多国家的军乐队也使用它。

第十一章　阿拉伯地区的音乐

第一节　概　　说

在这里首先需要对本章的题目作一点简单的说明。现在所谓的阿拉伯地区是指东起阿拉伯半岛和伊拉克东部边界，西临大西洋，北至地中海南岸，南界撒哈拉沙漠这一横跨亚、非两洲的广阔空间。今天在这一地区生活的居民以操阿拉伯语的阿拉伯民族为主。但是，阿拉伯人在这片广大地区建立统治是从伊斯兰教创立的公元622年才开始的，在此之前他们仅在阿拉伯半岛过着逐水草而居的游牧生活。而该地区的其他一些民族早在公元前3、4世纪便已经在两河流域、尼罗河三角洲和伊朗高原创造了相当发达的文明。在公元7世纪后得到飞跃发展的阿拉伯文化是继承了这些丰富的文化遗产的结果。对于这一点阿拉伯学者们并不讳言。本世纪享有盛名的埃及历史学家艾哈迈德·爱敏在《阿拉伯—伊斯兰文化史》一书中写道："由于被征服各民族的文化较阿拉伯人的为高，社会组织较为严密，所以被征服国的文化与制度便很自然地居于统治地位。"这里所说的文化无疑应包括音乐文化在内。因此，本章的历史部分就不能仅仅局限于阿拉伯民族的音乐历史，而必须首先从古代美索不达米亚和古埃及的音乐谈起。当然，从伊斯兰时代起一直到当代，我们将着重介绍在这一地区占统治地位的阿拉伯人的音乐。

今天的阿拉伯地区包括20个国家。它们的传统音乐在乐律、音阶、调式、节奏、音乐结构和乐器方面有许多共同特点，本文对此只准备做统一的叙述，只有当涉及到音乐体裁时才会对不同地区的音乐特色单独进行分析。另外，伊朗和土耳其传统音乐在历史、音乐体系上与阿拉伯音乐虽有密切联系，但它们不属于阿拉伯地区，而且有自己独特的文化背景和民族风格，因此另设章节予以介绍。

第二节　音乐史简述

这一地区的音乐历史可以伊斯兰教的创立为界划分为前后两大时期。

一、先伊斯兰时代

(一)美索不达米亚地区

位于现今伊拉克境内的底格里斯和幼发拉底两河流域称做美索不达米亚平原，它是举世闻名的人类古代文明发祥地之一。大约在公元前4300～前3500年间，这一地区已进入文明时代，史称埃利都·欧贝德文化时期。当时出现了若干个苏美尔人的城市。到公元前3100年左右，它们发展为奴隶制城邦，产生了象形文字，有了相当发达的种植业和冶金、制陶业。公元前2400年前后，阿卡德人统一了整个两河流域，开始由城邦向帝国过渡，此期间出现了楔形文字。到公元前2000年阿卡德王朝覆灭为止，是两河流域上古历史的第一阶段。

从几个城邦出土的泥板文书、雕刻、乐器和其他有形材料中，我们可以大略了解当时音乐文化的发展状况。在这一时期，已出现了体鸣、膜鸣、气鸣与弦鸣四大类乐器，而且乐器史上被

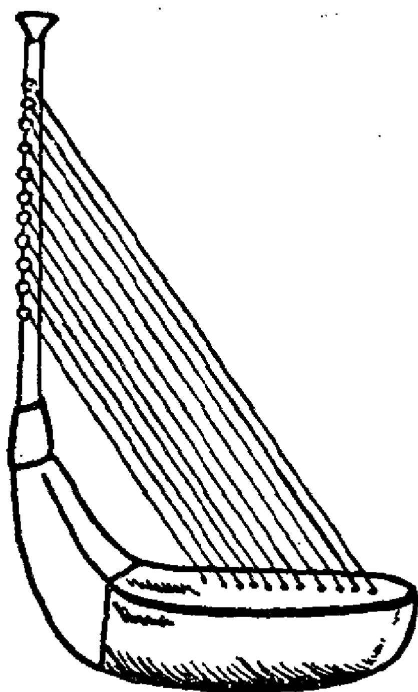


图48　古美索不达米亚竖琴

认为产生得最晚的弦乐器在各种音乐演奏活动中居最突出地位。约在公元前3000年已出现弓形竖琴，以后数百年间派生出多种形制，琴弦由5根发展到15根。现藏于伦敦博物馆的苏美尔船形竖琴，其结构与制作工艺之精美令人惊叹(图48)。

这一阶段的另一种重要乐器是里拉琴(lyre)，它有7至11弦，共鸣箱上常以牛首装饰，放在膝上用双手弹奏，是古希腊里拉琴的原型，今天仍以它作为音乐的徽记(图49)。

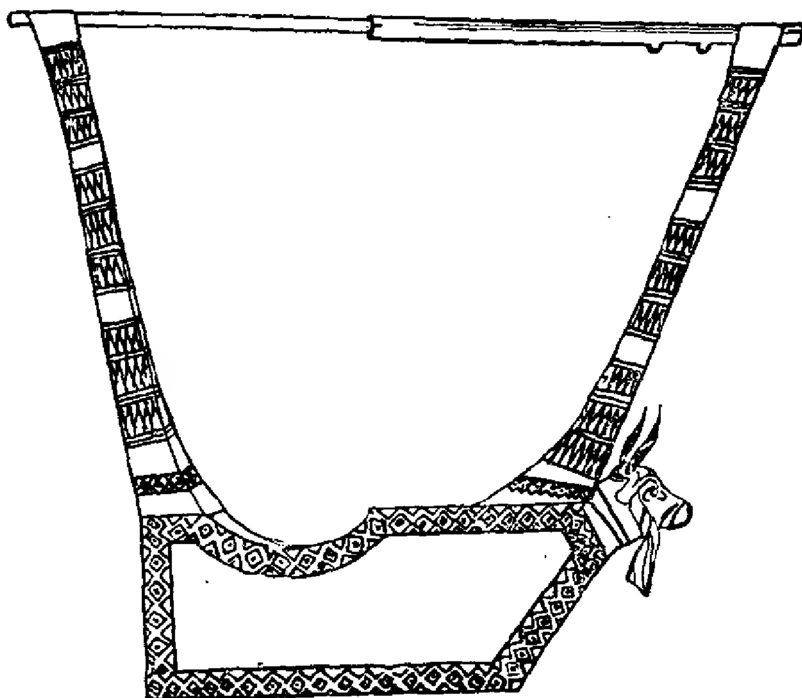


图49　古美索不达米亚里拉琴

气鸣乐器有横笛和竖笛。值得注意的是，当时的笛子称做"na"，很可能是阿拉伯笛子"nay"的前名。此外还有号、双簧管

和由两根笛子捆扎在一起构成的双笛，这种乐器现今仍在阿拉伯民间音乐中使用(图50)。

膜鸣乐器包括各种类型的鼓，最多见的是锅状鼓和铃鼓，其形制分别与阿拉伯的纳卡拉和里克鼓(手鼓)相似。体鸣乐器则包括多种形状的哗唧棒和拍子板。

根据为数不多的文字材料判断，当时的音乐以声乐为主，分为颂扬神和民族英雄的赞歌和一般歌曲两种类型，均用乐器伴奏。若干首歌曲可组成套曲，表演方式包括独唱和应答轮唱。器乐则多作为声乐的前奏、间奏和续奏，乐队已有相当的规模。

这时期已产生了职业音乐家，他们分为若干个等级，除了在庙堂的祭祀活动中表演庄严肃穆的音乐外，也常在宫廷和贵族的宴会上奏乐助兴。

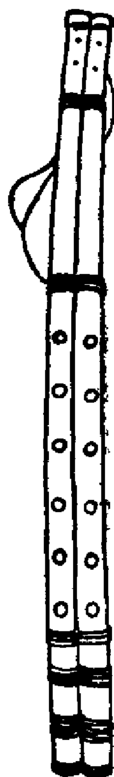


图50 双笛

公元前2000年左右，该地区进入其上古史的第二阶段——奴隶制帝国时代。首先在底格里斯河上游出现了古亚述帝国(公元前2000年～前1600年)，稍后在幼发拉底河下游兴起了古巴比伦帝国(公元前1894～前1595)，著名的汉谟拉比法典就是在这期间产生的。继它们之后，先后建立了赫梯(公元前14～前12世纪)、新亚述(公元前746年～前609年)、新巴比伦(公元前625年～前539年)和波斯帝国等。在这一千多年间，两河流域的经济文化进一步发展，产生了天文学、数学、地理学、文献学等多种学科。

巴比伦和亚述在乐器方面继承了苏美尔和阿卡德人的传统，仍以弦乐器为主，但种类与样式较前大为丰富。竖琴有弓形和三角形的，前者又分垂直和水平放置两种样式，琴弦最多增至22根。波斯的立式和卧式竖琴显然是从它们演变而来的，东亚和东南亚的箜篌亦当是其东渐的结果。里拉琴出现了夹在腋下弹奏的

方式。在新巴比伦时代，齐特尔琴类乐器已见诸浮雕，还可以见到用槌子击奏这种乐器的图像，它有可能是阿拉伯桑图尔（扬琴）的原型。在这一阶段的初期，长颈琉特已相当普及（图51），它可能产生在公元前3千年代末期，流行于前2千年代初期，其共鸣体为圆形或椭圆形，以兽皮蒙面，1至3弦，用拨子弹奏。现在西亚、北非广大地区流行的多种样式的长颈琉特与它们有着明显的历史联系。

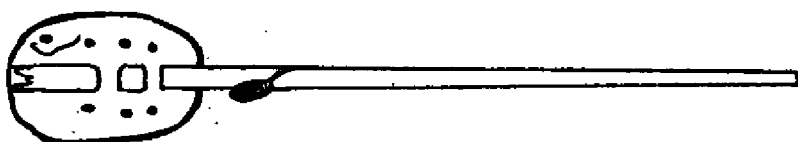


图51　长颈琉特

气鸣乐器的种类无明显增加，但双笛已成为最主要的乐器。

古巴比伦时代第一次出现高脚杯状鼓，新巴比伦时它已成为重要的庙堂乐器，现在阿拉伯的达拉布卡鼓很可能由它演变而来。当时，还出现了陶或金属制的钟和铙钹等新的体鸣乐器。

随着哲学、天文学和数学的发展，产生了具有思辨色彩的音乐理论。乐音的相互关系被以天体和谐的观念来解释，而数则被作为计量包括音乐在内的天地万物运动规律的尺度。在弦乐器丰富的演奏实践的基础上，经过数学运算，巴比伦人认识到弦长与音高的关系，并逐渐自觉地根据不同的弦长比率来确定各种音程，例如按1：2、2：3、3：4、4：5、5：6这些弦长比在琉特上奏出八度、五度、四度和近似于大、小三度音。从出土的文字材料看，巴比伦和亚述人已掌握了五度相生的音律产生原理。赫梯帝国时已使用七声音阶，并在此基础上产生了7种调式体系。公元前8世纪时将八度进一步细分为12和15个小的音程单位。这些高度发展的乐律理论与实践反映出当时两河流域音乐文化的水准，后来古希腊毕达哥拉斯的音乐理论体系正是以此为基

础而产生的。

最后还应提到本世纪初出土的一块公元前800年左右的楔形文泥板书，其上刻有一首赞歌，字旁附加了许多符号，经萨克斯和加尔平反复研究，并与一些国家的音节谱对照后确认，这是一种用音节记录器乐伴奏的乐谱，他们已将它破译出来，这一发现为了解该时代音乐提供了可靠的依据，同时也把原来所知的乐谱产生年代上推了数百年。

这些文明古国在公元前6～7世纪因外族入侵相继覆亡，但其音乐文化并未因此而泯灭，它一方面被波斯和古希腊人所继承，另一方面继续保存在当地的民间，在公元3世纪左右，它与波斯音乐一道被离巴比伦城不远的希拉王国的阿拉伯人所接受，并继而在7世纪时成为阿拉伯音乐的重要组成部分。

（二）古埃及

位于北非尼罗河河谷和三角洲地区的埃及是另一个著名的文明古国，其居民由非洲的哈姆族和亚洲的塞姆族混合而成，文化兼具非洲和亚洲的特征。远在公元前3500年左右，该地区已进入文明时代，产生了象形文字。直至公元前332年，亚历山大率马其顿军队入侵为止，古埃及共经历了31个王朝，绵延3000余年，史称“法老时代”。

在这漫长岁月中所建造的众多陵墓里保存了大量壁画、浮雕和随葬品，它们向后人展示出法老时代音乐生活的一幅幅生动画面。出土的莎草纸文书留下了有关音乐演出活动的宝贵记载。

在古王国时代（第3～6朝，公元前2686年～前2181年）浅弓形竖琴已见诸浮雕。

此后1000年间，竖琴又演化出多种样式，有深弓形、弯把舀勺形（类似箜篌，见图53）和船形。

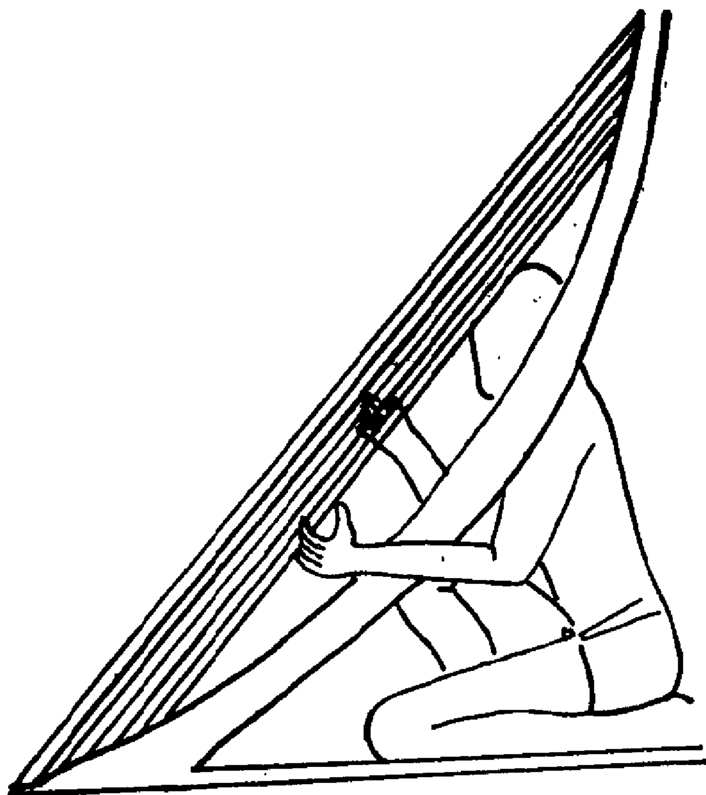


图52　浅弓形竖琴

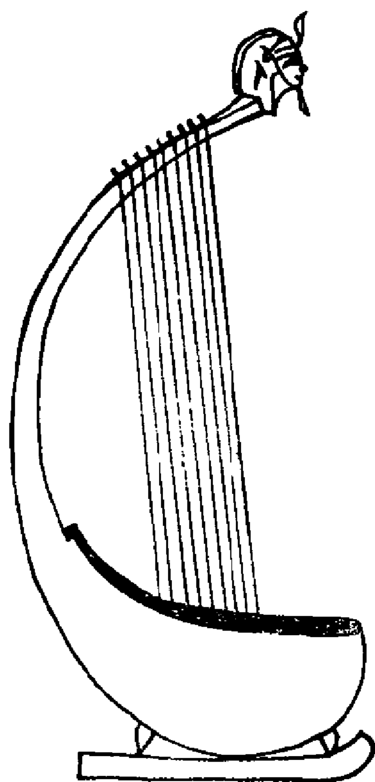


图53　弯把吕勺形竖琴

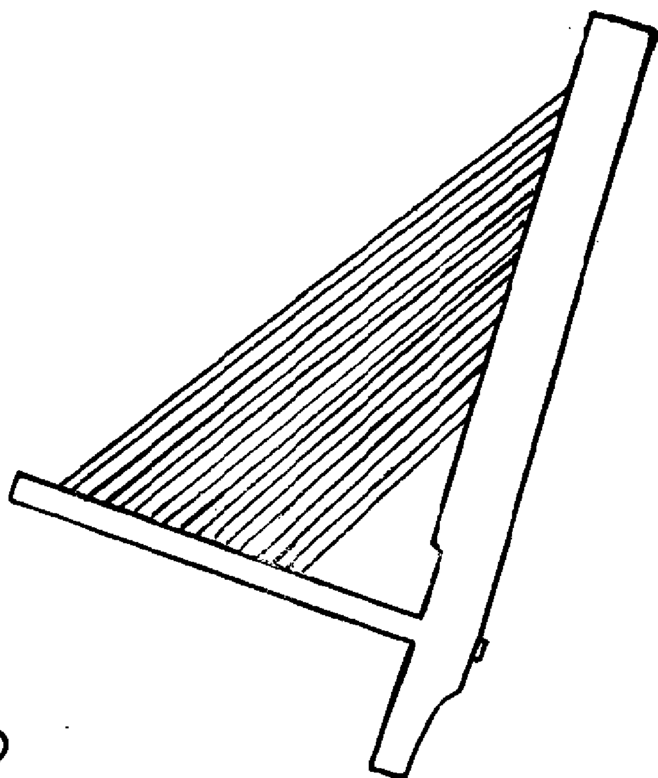


图54　三角形竖琴

公元前14世纪，西亚三角形竖琴（图54）随塞姆族海克索斯人入侵而大量传入，取代了竖琴原有的样式而广为流行。

在新王国时代（18～20朝，公元前1567～前1085），琉特类乐器大量出现，其中以长颈琉特最多见，其形制类似今日伊朗的塞塔尔，共鸣体多以龟壳制或木制，呈椭圆形，以兽皮蒙面，以插入共鸣体内的细木棍为琴杆，有的有品，有的无品，多为 2 弦，偶见 3 弦。值得注意的是形似阿拉伯乌德的短颈琉特亦见于这个时代，其共鸣体呈长梨状，琴颈与它为同一体（图55）。

里拉琴最早出现在公元前15世纪，分对称与非对称两种样式（图56）。



图55　短颈琉特

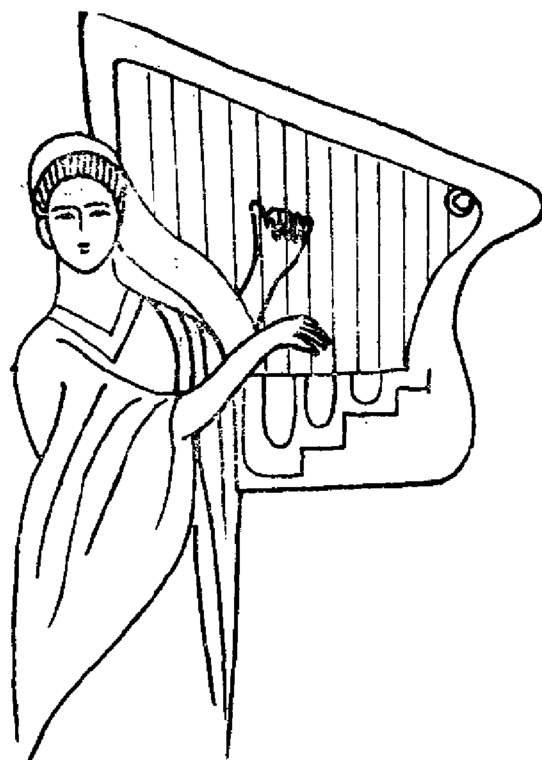


图56　非对称里拉琴

竖笛出现于公元前25世纪，横笛见于公元前 3 世纪，双笛见于公元前24世纪，法老时代还产生了金属小号。膜鸣乐器最早产生在公元前27至前 22 世纪，桶形鼓首见于公元前 20 世纪，新王

国时从西亚传入手鼓，稍后传入高脚杯状鼓。在先王国时代(1～2朝，公元前3100年～前2686年)已产生了饰以各种动物头形的拍子板，稍后，出现了各种雕刻精美的响板、钟、鼓、铃。

关于古埃及的音体系，德国学者希克曼(Hickmann)经过对刻在浮雕上的音乐手语进行多年研究，最后确认，在古王国时已使用五声音阶，新王国时开始用七声音阶，从公元前10世纪起按不同主音来划分调式。他与其他学者们都认为，古埃及存在多声音乐。双笛的演奏实际上是由旋律和固定低音两声部构成的，而且从一幅公元前24世纪的、刻有双笛、竖笛、竖琴合奏的浮雕上的手语分析，证明三种乐器演奏的是三个不同声部。

从保存下来的歌词看，当时一些歌曲为多段体。结构相当庞大，一首赞歌有四十段之多。有的还采用合唱与独唱交替表演的形式，独唱的歌词很长，而合唱则用短小叠句，这种表演形式今天在埃及民间音乐中仍然可见。另外，还有分角色表演、类似宗教剧的声乐体裁。

第4朝(公元前25世纪前后)的文献留下了第一个职业音乐家的名字，她叫做赫姆莱(Hemre)，是国王的后妃。以后，相继出现了多位著名的男女音乐家，有些享受极高的待遇。中王国时代起，更多见的是民间音乐家，他们受聘在节日喜庆场合上演奏，这是音乐生活走向民主化的标志。新王国时还产生了流浪艺人和乞丐音乐家。

古埃及人也常把音乐现象与宇宙运动相联系，认为某个音、某种调式和某种乐器是某神或某星座的象征，音乐的规律反映了天体运行的规律，因此音乐的形式结构不容随意变更。他们还十分强调音乐的道德教化作用，以此作为使人民驯服的工具。古希腊的天体和谐论与美育论恐怕与古埃及的音乐思想也有密切联

系，毕达哥拉斯和柏拉图都曾访问过埃及，前者还在那里旅居了22年之久。

法老时代结束后，希腊和罗马人相继成为当地的统治者，他们的文化与古埃及文化进一步融合，地中海南岸的亚历山大城成为保存希腊-埃及文化的中心，阿拉伯帝国初期的音乐理论正是在此基础上形成的。保留在民间的古埃及音乐艺术则对阿拉伯西哈里发王朝及以后时代的音乐产生了重要的影响。

(三)阿拉伯半岛

阿拉伯半岛是先伊斯兰时代阿拉伯民族的主要居住区。其南部的也门和西部沿红海的狭长地带在纪元前后经济已比较发达，而在沙漠地区的阿拉伯部族则过着游牧生活，经济和文化较落后。在这种特定的生活环境中，阿拉伯人形成了它们自己的音乐文化。

公元前后，也门地区的墓葬已留下有关音乐的材料，它们是一些演奏里拉、琉特和笛子的女乐人陶俑。还有一些其他材料间接地证明，当时南部的阿拉伯人与印度人通过海上贸易，在音乐上已有交往。而游牧的阿拉伯部族的音乐，则主要是牧民和商旅在茫茫荒漠中合着骆驼的行进步伐所唱的、称做胡达(huda)的即兴歌曲。其歌词使用抑扬格诗律，曲调平直，音域不超过六度。后来在它的基础上派生出纳斯卜歌曲(nasb)，它的曲调有较多变化，被称为文雅胡达，一直到伊斯兰时代仍流行在当地的贝都因人中。除此之外，还产生了劳动歌、狩猎歌和战歌，后者通常由妇女唱，用手鼓伴奏，以激励男人们英勇杀敌。

公元4世纪以后，半岛南部与地中海沿岸的贸易往来渐趋频繁，红海沿岸的狭长地带成为半岛南北的主要陆上贸易通道，在那里出现了一批新兴城市，如麦地那、欧克泽和塔伊夫等，以艺

妓为中心的音乐生活也随之日益活跃起来。当时的艺妓称做卡伊纳，她们既是歌手，又是侍酒和娼妓，在城市中形成一个特殊的社会阶层，专为豪商巨贾提供酒肉声色享受。她们中的不少人来自波斯和希腊，所唱歌曲比赶骆驼调有高得多的艺术水平，而且明显带有异国情调。按其内容与形式卡伊纳歌曲可分为两类，一类叫西纳德(Sinad)，主题严肃，表现自豪与骄矜的情绪，歌词用古典长诗，音乐较为庄重，具有颂歌性质；另一类叫哈扎吉(Hazadj)，专供娱乐消遣用，歌词为古典短诗，曲调轻佻，以弹拨乐器、笛子和手鼓伴奏。

当时阿拉伯半岛使用的弦乐器有米兹哈尔(Mizhar，短颈琉特，共鸣体以革蒙面，2弦)、吉朗(Kiran，短颈琉特，形似乌德琴)、列巴卜(Rebab，弓弦乐器，2弦)、乌德(Ud)以及从波斯传入的立式竖琴。管乐器有竖笛(nay)，米兹玛尔(Mizmar，双簧管类)。打击乐器包括达布拉鼓(Dabla)、双面大鼓和手鼓(Def)、铙钹、铃、钟及响板与拍子板。以上乐器中有多种是从毗邻地区传入的，在流传中其形制往往发生一些变化，但仍不难察知其渊源。

除上述三个地区外，西亚、北非其他一些民族和地区的音乐在这一历史时期亦有较高的艺术水准，例如小亚细亚半岛的赫梯人，现今叙利亚境内的腓尼基人和以色列犹太人的音乐。由于篇幅所限，这里不拟多谈。

二、伊斯兰时代

(一)阿拉伯帝国初期(公元622年～750年)

它在历史上包括了先知时期(622～632)，正统哈里发时期(632～660)和伍麦叶时期(661～750)，是阿拉伯音乐的兴盛期。

伊斯兰教创始人穆罕默德在公元570年诞生于麦加，约在610

年开始从事宗教活动，他否定了阿拉伯人传统的多神教，吸收了基督教和犹太教的部分教义，创立了伊斯兰教。但在开始阶段，他的宗教活动却遭到了麦加居民的反对，于是在622年他便率领300个信徒到麦地那，在那里继续传教，并宣告对反对他的麦加人进行圣战，最后他取得了胜利。以后10年间，整个阿拉伯半岛的居民相继皈依了伊斯兰，尊他为宗主。632年他突然去世后，各派推举了他的岳父阿布·巴克尔为哈里发(Khalifa，意为继承者，后用来指阿拉伯帝国政教合一的统治者)，经过4代哈里发的扩张，帝国的势力迅速伸展到巴勒斯坦、叙利亚和埃及。到660年时，阿拉伯人的绿色旗帜已飘扬在一个东起波斯、中经新月地带、埃及和利比亚，西达突尼斯的庞大版图上。到此为止的前4代哈里发都是推举产生的，正统的穆斯林认为这是纯正的伊斯兰教时期，是它的黄金时代。

但是从第5代哈里发穆阿维亚执政起(661年)，世袭制取代了推举制，并把首都迁到了大马士革。穆阿维亚来自伍麦叶家族，以后的近百年间，帝国一直由这个家族统治，所以历史上称之为伍麦叶王朝。此期间，其版图进一步扩张，东达中亚的外阿姆河地区和北印度，西至西班牙。

当谈到这一阶段阿拉伯音乐时，首先碰到的一个问题就是伊斯兰教对待音乐究竟采取了什么态度，它对音乐的发展究竟起到了何种作用?古兰经没有谈到音乐，其礼拜仪式一般也不使用音乐。因此，一些正统的教徒出于种种原因，将音乐列为禁条。但是据传说，穆罕默德本人是喜欢音乐的。有一次他的岳父阿布·巴克尔到他那里，见到两名女奴一边打手鼓一边歌唱，巴克尔想赶走她们，而先知阻拦住他。由于相互矛盾的传说和教义中对音乐的态度不明朗，所以后来的各代哈里发和神学家实际上是以自己

的好恶而对音乐采取不同态度的。一般认为，在先知时期音乐活动并未遭到禁止，而且先知还曾在麦地那带领当地居民边打手鼓边唱歌，欢迎来自麦加的迁士们。但在第1和第2代哈里发统治期间，为了避免男人们迷恋声色，不利于帝国军事扩张，故而对音乐采取了严厉禁止的措施，音乐活动暂时停顿下来。到了第3代哈里发时，音乐生活重新活跃，再加上版图扩大，阿拉伯人大量吸收了希腊、罗马、波斯、埃及、亚述和巴比伦的音乐遗产，使得整个帝国的音乐开始走向繁荣。

当时音乐发展的主要特点首先是波斯歌曲对阿拉伯音乐产生的重大影响。来自波斯的歌手和大批战俘成了传播波斯音乐的媒介，许多著名的阿拉伯音乐家都从波斯人那里学习过声乐和器乐。其次是改变了过去的乐人都是来自外国的女奴这种状况，出现了许多阿拉伯的男性职业音乐家，称做木坎纳斯，音乐家的地位随之而大大提高了。当时最著名的是歌唱家塔威斯（Tavais），他年轻时从波斯奴隶学过音乐，后来声名大振，甚受上层人物尊重。第三，音乐进入到宗教活动的某些场合，出现了四种类型的宗教歌曲：(1)召祷歌。这是宣礼员每天5次站在清真寺顶楼塔尖上召唤人们做礼拜时的呼喊，具有较强的音乐性，曲调带有鲜明的阿拉伯风格。(2)古兰经吟诵调。起初它只是一种声调略带抑扬顿挫的朗诵，后逐渐出现了旋律性的起伏，并使用了阿拉伯特征性的中三度音程，从而接近于歌唱。(3)双节歌。开斋节和宰牲节时教徒们所唱的礼拜歌曲。(4)赞美歌。赞颂真主和先知的歌曲，与古兰经吟诵调相比，其旋律有更大起伏，包括独唱、合唱、领唱、齐唱等演唱形式。第四，这期间乐器种类虽然没有明显增加，但人们对乐器的爱好有了变化，原先从幼发拉底河畔传来的乌德取代了米兹哈尔，成为阿拉伯最重要的乐器，这一传统沿袭至

今。

进入伍麦叶时代，阿拉伯音乐得到全面发展，迁都大马士革后文化上兼容并蓄，与拜占庭和波斯在音乐上的交流更加频繁。该王朝12代哈里发中绝大多数都喜爱音乐，因此音乐活动得到了上层的大力扶植。征服了古希腊的一些旧有领地之后，一些希腊文献陆续被译成阿拉伯文，在此基础上逐渐形成了阿拉伯自己的音乐理论，它将当时的音乐归纳为8种旋律型和7种节奏型。音乐家的地位进一步提高，他们组成职业团体而受雇于私人，涌现了伊本·麦斯吉哈(卒于715年)、加米拉(卒于720年)、伊本·赛利吉(634—726)等一批著名的音乐家和阿里·卡提卜(Katib，卒于765年)这位阿拉伯最早的音乐理论家。因此，尽管正统的穆斯林称伍麦叶为“宗教的灾难时代”，但对于音乐来说，它却是“繁花似锦的艺术青春时代”。

(二)阿巴斯王朝时期(公元750年～1258年)

公元750年，阿巴斯家族取代伍麦叶而成为阿拉伯帝国的统治者。新王朝在762年迁都巴格达，政治文化中心也随之东移。该王朝长达500年，是中亚、西亚、北非各种族文化大融合的时代，他们共同创造了一种伊斯兰-阿拉伯文化。音乐艺术也出现了空前昌隆的景象。曲调和节奏类型显著增多，音乐体裁迅速繁衍，乐器种类更加丰富。当今阿拉伯音乐的音体系、体裁和乐器都是在这个时代定型的。因此，人们称阿巴斯王朝是阿拉伯音乐的黄金时代。

在这500年间，阿巴斯帝国乐坛上出现了一大批不同民族的歌唱家、演奏家、作曲家和音乐理论家。

1.叶海亚·麦吉。他在伍麦叶王朝末期已享有盛名。他精通古代音乐和当时各种体裁的歌曲，能维妙维肖地表演各种不同风

格的音乐。他还是一位很有素养的多产作曲家，一生120年间共创作歌曲和器乐曲3000首。

2. 易卜拉欣·穆斯里(Mausili, 742～804)。他来自波斯，活跃在巴格达乐坛。他的嗓音圆润明亮，擅长演唱热烈奔放、感情洋溢的歌曲，同时又是乌德演奏家和作曲家，创作了900多首乐曲，还创造了七种新的旋律型，深得哈里发宠爱，在众多宫廷乐师中居最高地位，名字见诸阿拉伯文学名著《一千零一夜》。

3. 伊斯哈格·穆斯里(Ishag Mausili, 786～850)。他是易卜拉欣之子，是继其父之后最著名的作曲家和歌唱家，精通各种乐器的演奏。所创作的乐曲题材新颖，色彩鲜明，曲调轻松明快。他还是一位杰出的音乐理论家。根据前人的史料和自己的研究，对音乐创作原理和历史发展进行总结，撰写了19部理论著作，其中《优秀歌曲》、《哈里发歌曲编年史》、《音乐的旋律与节奏》、《舞蹈与时代》、《格亚》等几部对后世有较大影响，内容涉及音乐素材的选择与提炼，旋律与节奏的构成及其表现力、调式的分类与应用、音乐的特性等。

4. 艾布·乃斯尔·法拉比(870～950)。他是一位出生在中亚法拉布城的突厥族音乐家，后迁居巴格达，在那里阅读了大量古希腊学术著作，成为阿拉伯世界最杰出的学者之一。他在音乐理论和演奏上成就卓著，撰写了《音乐大全》、《音乐的类型》、《节奏分类法》等一批论著，其中《音乐大全》保存至今(已译成法文出版)，它记载了以前各时代音乐的结构与特点、旋律与节奏的来源及演变、乐器的性能和使用，并且还从哲学角度分析评论了阿拉伯音乐的发展历程和它在人民生活中的作用。这部书被公认为是最重要的阿拉伯音乐史料集。法拉比通晓拉丁、波斯、古希腊和突厥语，他一方面把古希腊的学术著作译成阿拉伯文，同时又

把阿拉伯音乐用拉丁文介绍给西方，他的译作被音乐史家视为欧洲文艺复兴在音乐理论上的奠基石。他还对冬不拉和卡龙琴进行了改革，使后者成为阿拉伯的重要乐器。法拉比以其多方面的杰出贡献而被阿拉伯及其他中亚民族看做是自己的骄傲。

5. 伊本·西纳(Iben Sina，又称做阿维森纳，980～1038)。他出生在中亚阿姆河畔的布哈拉城，是阿拉伯世界另一位最优秀的学者，既是哲学家、数学家、医学家，又是音乐理论家。他写过多部著作，最著名的是《音乐的精华》，它论述了以前各时代各地区的音乐风格和歌曲的体裁与特色。他还用阿拉伯文与波斯文编著了文学辞典和艺术辞典，从理论和实践上全面地记述了阿拉伯音乐的形成和发展，这两部辞书现藏于大英博物馆和西班牙博物馆。他还借鉴了外国音乐的成就，推进阿拉伯音乐的改革，并亲自创作了一批乐曲。

在阿巴斯时代，通过对古希腊理论的研究和对当时音乐实践的总结，最终确立了以中三度和中六度音程为特征的阿拉伯乐律体系，这个问题将在第三节再做阐述。

该时代除继续使用乌德等传统乐器之外，又新引入了一些非阿拉伯乐器：(1)沙哈琉特，被称为“乐器王后”，是无品的拨弦乐器，弦数不固定。最初流行于埃及和叙利亚，10世纪时在巴格达盛行，常用来与米兹玛尔合奏。(2)库布兹，中国称做火不思。原为突厥人乐器，10世纪传入阿拉伯，流行在埃及和汉志地区。它有一个宽大的共鸣体，以羊皮蒙面，多为5弦，用木拨子弹奏。(3)鲁巴卜，其名称与列巴卜相似，但它不是弓弦，而是拨弦乐器，产生于波斯，盛行于阿拉伯帝国的中亚地区。(4)卡龙，其历史非常悠久，但现在的样式则是在这个时代经法拉比改良后而定型的(详见本章第七节)。

(三)安达鲁西亚时代(公元756年～1492年)

阿巴斯王朝建立后不久，伍麦叶家族的部分成员逃到了西班牙，756年占领了整个伊比利亚半岛，建立了后伍麦叶王朝，又叫做西哈里发帝国，它一直延续到1492年，史称这段时期为安达鲁西亚时代。该王朝定都科尔多瓦，它很快成为阿拉伯文化在西方的中心。

公元9世纪，在科尔多瓦乐坛上出现了一位叫做扎尔亚布的音乐大师。他生长在巴格达，曾从师伊斯哈格·穆斯里学习音乐，颇得东哈里发的赏识，后遭其师忌恨，逃到科尔多瓦，受到西哈里发的礼遇，在那里他为安达鲁西亚音乐的发展做出了十分重要的贡献。他改革了乌德琴，增加了一根弦，使之成为5弦乐器，调整了弹奏的指位，扩大了它的音域和音量，并改以鹰羽管为拨子。他编辑了安达鲁西亚歌曲集，收集了当时流行的歌曲数千首。他创造了一套由浅入深的音乐教育方法，为学生编写了乐理和歌唱的教科书，为在安达鲁西亚建立第一所阿拉伯音乐学校奠定了基础。他还创造了记谱法，并以诗歌格律为基础确立了安达鲁西亚音乐的节奏模式。

在西哈里发帝国产生了一些重要的音乐体裁，其中不少沿用至今。当时从古老的唱诗中发展出一种叫做“穆瓦沙哈”的双韵体爱情诗，作曲家们给它配上了旋律，便成为穆瓦沙哈歌曲，它现在仍是阿拉伯音乐最重要的体裁之一。当时还产生了按固定顺序排列的声乐器乐大型套曲“努白”，经过发展变化成为今天马格里布国家(突尼斯、阿尔及利亚、摩洛哥)最重要的音乐形式(这两种体裁的音乐特点详见本章第六节)。

15世纪末，西哈里发帝国灭亡了，那里的阿拉伯人大量东迁，他们把安达鲁西亚风格的音乐带回阿拉伯世界，而他们留在西班

牙的音乐遗产则对近代南欧音乐的发展产生了很大影响，而且对拉丁美洲音乐也起过某种作用。

公元1258年，蒙古大军攻占了巴格达，把该城的一切伊斯兰文化设施付之一炬。随着阿巴斯王朝覆亡，阿拉伯音乐的黄金时代一去不复返了。取而代之的是土耳其奥斯曼帝国的崛起，在阿拉伯、波斯和拜占庭音乐文化基础上发展起来的土耳其音乐，在西亚、北非占据了主导地位。阿拉伯人自己的音乐虽作为娱乐品继续存在，但再没有显著的成就和发展，这种状况一直持续到本世纪初。

第三节 音 体 系

中国近代著名的音乐学家王光祈先生曾把世界的音乐分为中国、希腊和阿拉伯三大乐系。由此可见，阿拉伯音乐是以其独特的音体系而自立于世界民族音乐之林的。

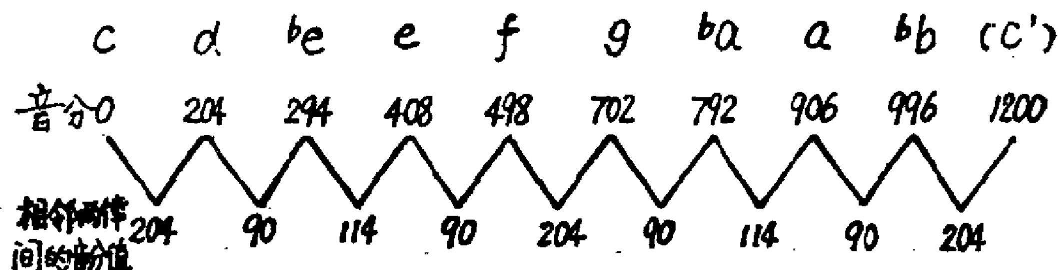
一、阿拉伯律制的沿革

在阿巴斯王朝统治的500年间，阿拉伯出现了许多研究探讨乐律体系的论文。按照四度内音程单位划分的不同，它们可归纳为希腊式和阿拉伯式的两大系统。阿拉伯系是由先伊斯兰时代就已广泛使用的琉特演奏指位直接地反映出来的，是循经验的途径从音乐实践中产生，然后予以规范而确立下来的；希腊系则是依照巴比伦、古埃及和希腊的乐律传统，通过一系列数学推演而形成的。今天在近东伊斯兰音乐文化圈的理论中依然存在这两种不同的音体系。

希腊系是毕达哥拉斯根据弦长比率来确定的五度相生律的继承和发展。在阿拉伯帝国建立初期已存在一种“定音学”（messel

theory)，用以计量乐律。该理论通过四度相生，产生了九律，即：e→a→d→g→c→f→♭b→♭e→♭a

依音高顺序排列为：



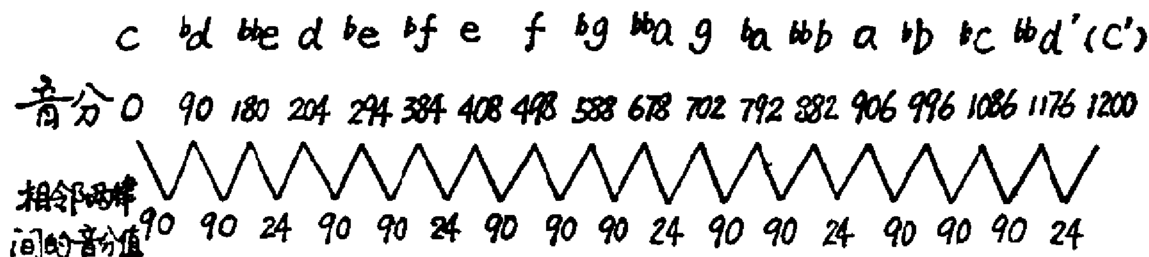
四度相生和五度相生在原理上并无实质差异，但由于生律方向不同，在一定范围内所生的乐律也不同。

10世纪法拉比在其著作《音乐大全》中联系乌德的左手按弦指位论述了当时律制的实际情况。他指出，乌德指位只有几个符合九律制的乐律，他把律单位增至十七，把符合四度相生律的视为正律，把其余的称为变律。这种把正律与变律融于一体的律制一方面成为后来十七律制的雏形，另一方面也为二十四律制奠定了基础。

13世纪波斯音乐理论家萨菲·丁(公元1230～1294)按四度相生法把前述九律再往下生8次，共得十七律，即：

e→a→d→g→c→f→♭b→♭e→♭a→♭d→♭g→♭c→♭f→♭♭b→♭♭e→♭♭a→♭♭d

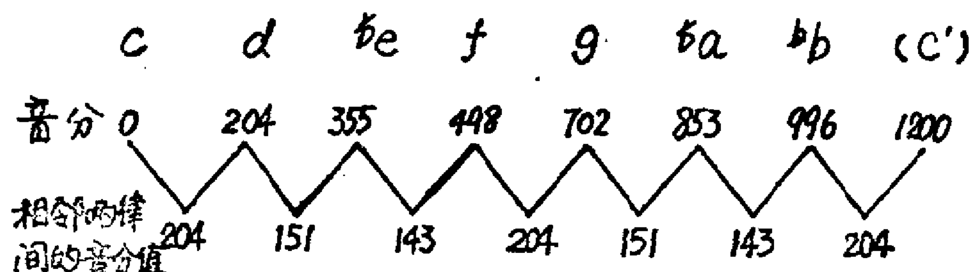
依音高顺序排列为：



（♭号表示降低114，♭♭号表示降低228音分）

萨菲·丁试图以十七律制解决阿拉伯音乐中正律与变律的矛盾，但因其不符合人们的听觉习惯，故未能在音乐实践中应用。不过在以后数百年间，波斯和土耳其仍以它作为音乐理论的基础。

阿拉伯系的乐律是理论家们对乌德演奏实践经验的归纳和总结。8世纪著名的乌德演奏家扎尔扎尔（Zalzal，791年卒）感觉到传统九律制中♭e和♭a两音比乌德中指指位弹奏出来的相应两音要低一些，于是他把九律中的♭e和e，♭a和a这4个音去掉，而代之以𝄳e和𝄳a这两个中间音，它们与空弦音之间的音程分别为中三度（355音分）和中六度（853音分），这样一个八度内仅存七律，即：



（𝄳号表示降低约$\frac{1}{4}$音）

这便是所谓的扎尔扎尔音阶，它的特点是八度内包含了4个3/4音的音程单位：d—𝄳e，𝄳e—f，g—𝄳a，𝄳a—♭b。其结构与现在的拉斯特马卡姆调式音阶是完全一致的。

法拉比对四度内乌德弹奏可能使用的10个指位从理论上进一步加以确定，计算出每个指位的弦长与空弦的比率，即：

指位	空弦	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
音名	C					D				E	F
弦长比	1/1	243/256	17/18	149/162	49/54	8/9	27/32	68/81	22/27	64/81	3/4
音分值	0	90	98	145	168	204	294	303	355	408	498

此外，他还算出了1/4音的弦长比率为35/36，为以后的二十四律做好了理论上的准备。

19世纪末，阿拉伯音乐家梅夏卡（M.Meschaqa）受十二平均律的启示，在阿拉伯传统乐律的基础上，创造了二十四平均律。他把十二平均律中的各律再均分一次，使八度内出现24个相等的微分音程单位，即1/4音，它们的音分值均为50，3个1/4音相加构成的3/4音，其音分值为150，与扎尔扎尔音阶中的3/4音的音分值（151和143）十分接近，所以很快就被多数的阿拉伯音乐家所接受。当然，在实际演奏时他们并没有严格遵循这种二十四平均律。

二、音阶与调式

上述的二十四平均律仅仅是一种理论上的划分，因为作为阿拉伯音乐的基本音级单位实际上并不存在1/4音的音程，它不过是作为构成实用调式音阶中各种大小不等的二度音程的材料，这些二度包括小二度（半音）、中二度（3/4音）、大二度（全音）和两种增二度（5/4和3/2音），正是由它们组成了各种不同的七声调式音阶，并以此为基础构筑阿拉伯的旋律。

阿拉伯音乐通常是以四度或五度为音域单位进行运动的，因此，八度的调式音阶又被分为一个四音列和五音列，阿拉伯人把它们称做塔巴克（Thabaka）。每个塔巴克均由各种二度音程组合而成，它们按不同顺序排列便可形成许多种类型的四音列和五音列，这些类型的四音列与五音列再进行不同的组合就可以产生更多种模式的调式音阶，阿拉伯人称它为马卡姆（Makam）。每种马卡姆除有固定的音程连接模式之外，还各自有特定的终止音、开始音、停留音和色彩音。据文献记载，阿拉伯地区有100多种马卡姆，但在古代普遍通用的仅有12种，现在仅有14种，其余的则

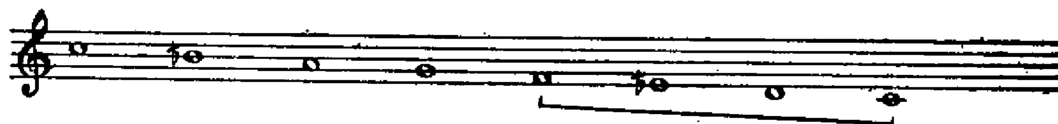
只在个别地区使用。马卡姆的名称或来自调式音阶中某特征性音的音名，或来自城市名、地区名和民族名。

马卡姆调式音阶的开始音有多种。100多种马卡姆中约有40种以D音（阿拉伯称做Dukah）开始，约20种以C（Rast）开始，约10种以♮E（Sikah）开始，各有5种分别以G（Yakah）、A（Uschayran）、♮B（Iraq）、B（Adscham）、G（Nawa）为起始音。然而，马卡姆调式音阶并不是按起始音或终止音来划分，而是以构成该音阶的各种二度音程的性质和组合次序来分类的，而且有决定意义的是导向终止音的四音列或五音列的性质。依此原则，可以把马卡姆调式音阶分为八大类。

（一）拉斯特类（Rast）

该类调式音阶的特点是终止四音列的3个二度音程分别为中二度——中二度——大二度，而拉斯特是这一类的主要调式音阶：

例 81

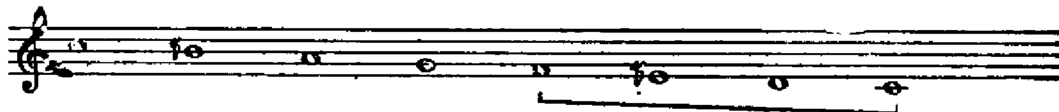


（对该马卡姆性质有决定意义的终止四音列用方括号标出）

大约有20种马卡姆属于拉斯特类，下面列出常用的两种。

马胡尔（Mahur）：

例 82

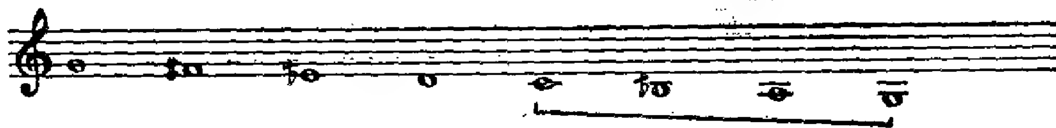


它虽然与拉斯特音阶的音程结构是一样的，属于同一类，但因停

留音不同，所以有不同名称。

亚卡赫(Yakah)：

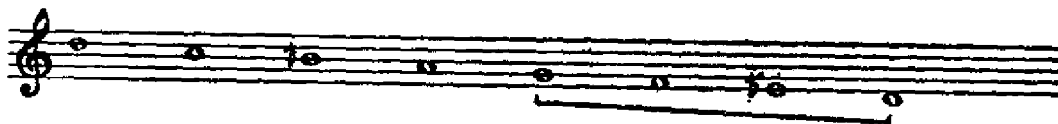
例 83



(二)巴雅提类(Bayati)

其特点是终止四音列由大二度——中二度——中二度构成，巴雅提是这一类的主要调式音阶：

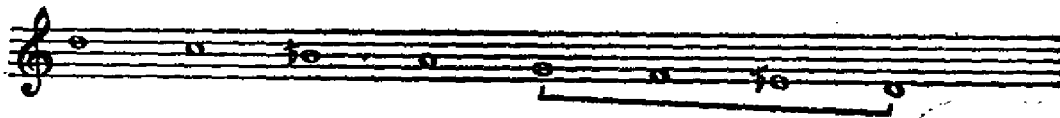
例 84



属于巴雅提类的马卡姆约有20种，这里仅列出其中最主要的一种。

侯赛尼(Husayni)：

例 85

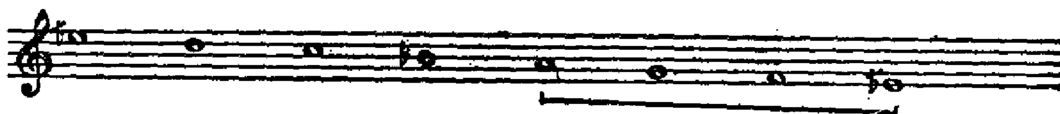


其骨干音与停顿音与巴雅提是不同的。

(三)西卡赫类(Sikah)

它的终止四音列由大二度——大二度——中二度构成：

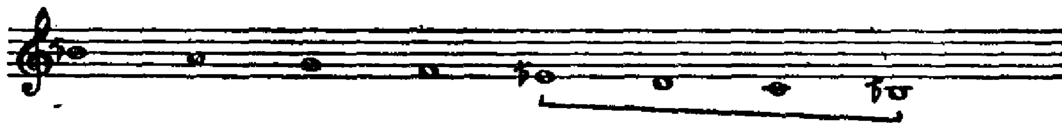
例 86



另外10种属于此类的马卡姆中最常用的是伊拉克调式音阶。

伊拉克(Iraq)：

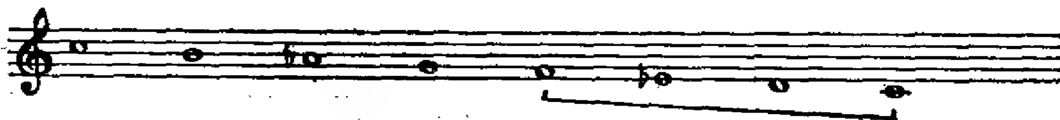
例 87



(四)纳哈万德类(Nahauand)

大二度——小二度——大二度构成其终止式，约10种不常用的马卡姆属于此类，这里不另列举。

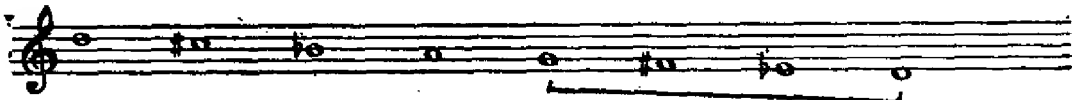
例 88



(五)希贾兹类(Hidschaz)

以小二度——增二度——小二度构成的终止式为其特点：

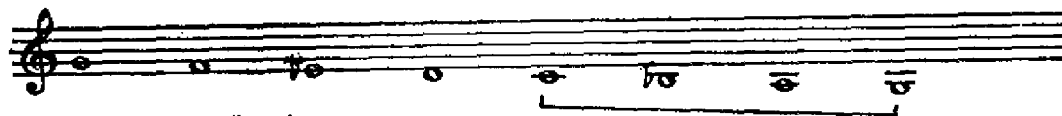
例 89



属于此类的7种马卡姆中沙特阿拉班最常用。

沙特阿拉班(Schad-araban)：

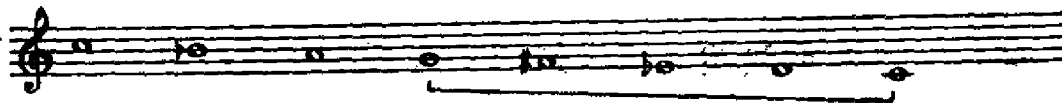
例 90



（六）纳克利斯类（Nakris）

它的终止式是一个五音列，由小二度——增二度——小二度——大二度构成，约5种马卡姆属于此类：

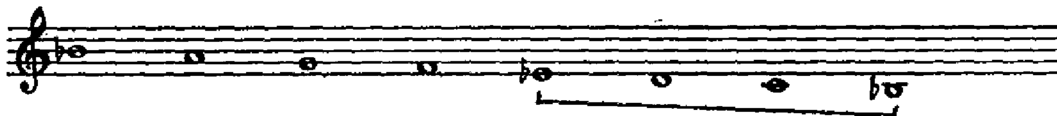
例 91



（七）阿扎姆类（Adscham）

其终止四音列由小二度——大二度——大二度构成，约6种马卡姆属于这一类：

例 92



（八）库尔德类（Kurd）

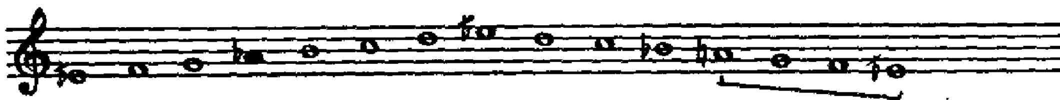
以大二度——大二度——小二度构成的终止四音列为其特点，5种马卡姆属此类：

例 93



阿拉伯传统音乐的音域一般不超过两个八度，所以它只有48个音名，高八度音与低八度音的音名是不同的。另外，高八度的音阶结构与低八度也未必完全一致，音阶的上行型与下行型有时也不相同。例如胡扎姆（Huzam）：

例 94



上行时a音是降的，下行时则还原。

第四节　马卡姆现象

前一节已着重叙述了马卡姆的调式音阶问题，但马卡姆这个词是具有多种含义的。它除了用来表示调式音阶之外，还用来指具有套曲性质的音乐体裁。同时，它还表示在阿拉伯世界十分流行的声乐、器乐即兴表演规范。这三种含义既有联系，又有区别。我们在接触到马卡姆这个概念时必须注意到它是在什么场合中使用的，具体取这几种含义中的哪一种，切不可将它们混为一谈。

本节着重要谈的是马卡姆作为音乐即兴表演规范的这一层意思。突尼斯著名音乐学家哈桑·托马博士对阿拉伯音乐中普遍存在的这种现象进行了深入的分析研究。他认为，马卡姆即兴演奏听起来好像是非常随意的，没有固定的形式，但实际上它是受形式规范与内容这两种因素所制约的。

一、马卡姆即兴表演中的形式因素

(一)旋律群

如果我们仔细地去听一首马卡姆即兴曲，便会发现在冗长的、似乎是无始无终的演奏中有几个明显可辨的长休止把音乐划分为若干个旋律群组，它们便是在调式音阶基础上形成的、马卡姆即兴演奏的大结构单位。每一个旋律群有自己特定的音域，一首乐曲中旋律群的活动音区多为自低向高顺序发展，最后再回到开始的音区。随着音区的改变，旋律群的调式主音音高也发生变化。例如，第一旋律群通常以马卡姆调式音阶的终止音作为它的主音，第二旋律群则以它的高八度音为主音，然后第三旋律群再

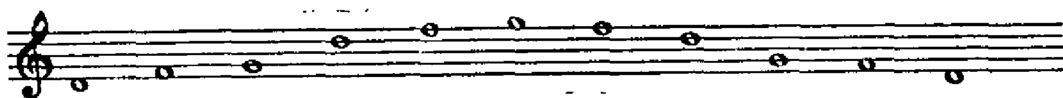
将其主音转换为高八度调式音阶中的四级或五级音，最后的旋律群结束在乐曲开始时的主音上。在某些马卡姆即兴曲中，高八度与低八度的调式音阶是不一致的，因而当旋律群的运动移到高八度进行时，除了调式之外，调高往往也会发生改变，产生中国音乐中所谓的旋宫转调现象。因而不同的旋律群是即兴演奏过程中音乐发展不同阶段的结构组合，它们彼此之间通过音区和调式调高的转换而相互区别。每首马卡姆即兴曲的旋律群数目和连接顺序不固定，因演奏者的不同而不同，但这种结构划分在音乐中是确实存在的。

(二)旋律段
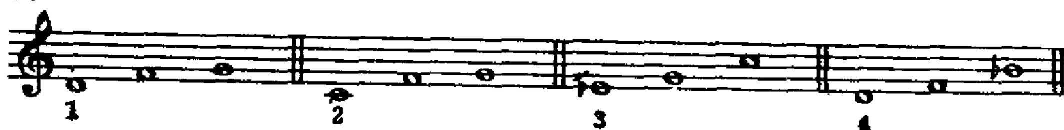
如果说旋律群是以特定的音区和调式为基础而构成的话，那么旋律段则是在旋律群的范围内以调式音阶中的某个音为重心而形成的较小的结构单位，旋律段是通过音乐重心的转移而转移的。一个旋律段内包括数量不等的乐句，它们是音乐家根据当时的灵感，将环绕着核心音的若干个音进行多种多样的组合变化而即兴创作演奏出来的。这些上下起伏、迂回曲折的一组组乐句构成了丰富多样的阿拉伯音乐花纹(Arabeske)。音乐家们的才能正是通过将有限的几个音编织出变化无穷的旋律图案而得以充分发挥。他们既要遵守马卡姆的若干规范，同时又要在即兴演奏过程中体现出自己的个性和风格，创作出无数优美动人的乐句。

每种马卡姆都有自己特定的核心音，它们及其排列次序决定了该马卡姆的基本色彩和所表现的情绪特征。通常一种马卡姆至少有 3 个核心音(在一个八度内)，下例是白雅提马卡姆的核心音：

例 95



每种马卡姆各核心音之间的音程关系是不同的。下例是四种马卡姆的核心音序列：



在一个旋律段中，核心音既是音乐上下运动的轴心，又是在一定时间里旋律的临时主音。除此之外，往往还有另外一个音作为临时停顿音。当演奏家围绕着某个核心音即兴创作各种乐句的可能性用尽之后，他便结束这一旋律段，把音乐落在该旋律群或该马卡姆的终止音上，然后再围绕一个新的核心音进行即兴演奏，从而形成一个新的旋律段。因此，可以认为旋律段是以某个临时调式主音为基础构筑而成的，旋律段的变换意味着临时调式的转换。

各旋律段之间无明显的休止相隔，各段的长度相差很大。在一首乐曲中某一段落可能非常长，音乐家对基本旋律反复进行变奏，以丰富的装饰音和加花对音乐进行精心的雕琢，有时还把音域拓展得很宽，进一步增加音乐变化的可能性。而同一乐曲中的其他段落很可能就局限在狭窄的音域里，演奏家只对基本旋律进行几次简短的变奏就过渡到下一个段落了。第一流的音乐家都懂得如何通过对旋律段落进行巧妙的安排和精致的变奏装饰去赢得听众们的喝彩。

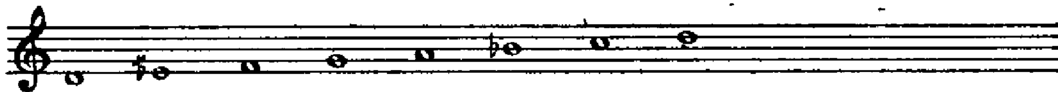
通过上面的介绍，我们可以了解到每种马卡姆为演奏者确定了调式音阶、终止音、音区变化、核心音、调式临时转换的顺序等基本的形式规范，他们可以在此范围内发挥其才能，自由地进

行即兴创作。形式规范与创作自由相结合正是马卡姆现象最基本的、不可替代的特征。类似的现象还大量存在于东方其他民族乃至欧洲古代音乐之中，例如印度的拉格、印尼的帕台特、犹太人的尼古恩(Nigun)和希腊人的诺莫斯 (Nomos)。德国音乐学家萨克斯曾经用建筑艺术来类比这些音乐现象，他说："希腊神殿有一定的摸式。有内殿、本殿和前厅。正面又分为基础台阶、圆柱、梁和山墙，这些也都是不可更改的准则。而在这种模式内建筑师又可以在三种圆柱的样式之间进行选择，即多利亚式、伊奥尼亚式和科林多式。……虽然有这些严格的约束，但没有一座希腊神殿的样子是与其他神殿一样的。……希腊建筑师作为个人在对建筑韵律和各种比例关系的几乎觉察不出来的改动中表达了自己的意志。"这段话对我们理解马卡姆现象和东方音乐的魅力所在，也许会有一些启示。

二、马卡姆的情感内涵

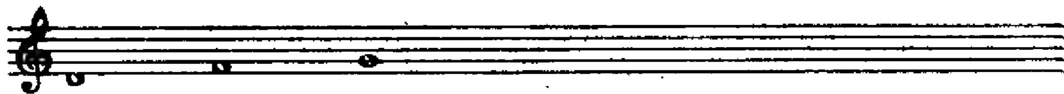
每种马卡姆除了具有一定的形式规范之外，还具有特定的情感表现内涵。这种情感色彩的形成，首先取决于它的核心音结构和以它为基础进行的即兴演奏。只有当演奏者根据马卡姆规定的调式音阶创作出活生生的音乐时，它的情绪特征才能体现出来。可能几种马卡姆具有相同的调式音阶，但由于各自的核心音结构不同，所表现的情绪也不同。例如，巴雅提马卡姆和乌史-沙克土耳其马卡姆都使用同一种调式音阶：

例 97



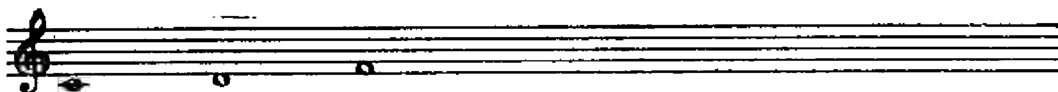
但前者的核心音是：

例 98



后者的核心音是：

例 99



它们各自表现不同的情感

通过对阿拉伯听众进行调查询问，证实了不同的马卡姆能引起不同的情感反应。有人曾让一组阿拉伯人和一组非阿拉伯人听 5 种马卡姆即兴演奏的录音，并要求他们用一两个词来表达对每种马卡姆的印象，结果多数人的回答是相同或相近的。他们认为拉斯特马卡姆能引起骄傲自豪感，表现力量和男子气概；巴雅提表现活力、喜悦和女性的气质；西卡赫能使人产生爱的情感；萨巴则表现悲哀、哭泣和痛苦；而希贾兹则具有荒凉、孤寂的情调。这次调查还表明，阿拉伯人和非阿拉伯人的反应基本上是一致的。

阿拉伯听众对马卡姆的这种情感表现特征十分熟悉，在马卡姆演奏的第一个段落结束时，他们便能具体、准确地说出这首乐曲是表现什么样的情绪的。这种现象促使研究者们进一步从音响结构的角度进行探讨。他们发现，在马卡姆即兴演奏过程中各音级之间的音程大小不是恒量，而是可以根据演奏者的需要加以微妙变化的，它有助于增强这种马卡姆特有的感情色彩。以萨巴马卡姆为例，它在开始时以d为核心音，在d—♭g这一音域内进行即兴演奏。中间包括♭e和f这两个音，从而在四度内出现两个不等

的中二度和一个不稳定的小二度，即 d－$^{\flat}$e＝±160音分，$^{\flat}$e－f＝±140音分，以及f－$^{\flat}$g＝±95音分。$^{\flat}$e和$^{\flat}$g这两个音的上下摆动造成音乐的不安定感，因此会引起听众产生一种悲哀和感伤的情绪反应。他们认为，正是这种音高的上下摇摆赋予了马卡姆的情感表现以活力。一旦在实际演奏中将音乐加以平均律化，马卡姆的特性就会大大受损。

第五节 节奏与节奏型

在9～13世纪的阿拉伯音乐文献中，对节奏问题进行了大量探讨，并把节奏分为量和质两个层面。量指的是时间长度，质指的是重音。法拉比认为，时间最小的度量单位必须是不可分的，如同几何学中的点。具体地说，相连两音的时间间隔不能太短，否则两音将会重叠；也不能太长，否则会破坏旋律的连续性。他还认为，实际音乐中的最短时间单位必须是理论上的度量单位的一倍，这样才能使人感觉得出来，而常用的时间单位不应超过最短时间单位的5倍。在质的方面，阿拉伯音乐理论家们认识到，重音是决定节奏的基本要素，只有规定了重音，才可能形成有规律的节奏循环。早在伍麦叶王朝时代就已经有了多种节奏型的运用，今天音乐中的一些节奏型正是从那个时代沿袭或派生出来的。

从节奏角度我们可以把阿拉伯音乐分为两大类。第一类是自由节奏的乐曲，前面讲到的马卡姆即兴曲即属于这一类。它们的旋律在时间结构上不受某种固定律动的制约，每个音时值的长短完全取决于演奏者即兴的安排，取决于个人的风格和演唱、演奏技巧。这种自由节奏不仅表现在量上，即音的长短上，而且也表

现在质上，即重音的安排上。在这类乐曲中不存在有规律的节奏循环。

第二类是有固定节奏的乐曲，主要包括一些为格律严格的诗歌谱写的歌曲(如穆瓦沙赫)、器乐齐奏曲、合唱曲和民间舞曲。它们通过明确、严密和有规律的音响分组来构成其特定的音乐形式，并以长短节拍和重音的不断循环来组成节奏型。通过用鼓来演奏不同的鼓点，使得这种节奏循环变得更易于被听众所把握。在绝大多数情况下，鼓所奏出的节奏型与旋律的律动是一致的。阿拉伯人称节奏型为瓦赞(Wazn)，是尺度的意思。

阿拉伯音乐的节奏型来源于诗歌音节的长短结构。阿拉伯诗歌使用的是长短律，诗中单词的音节有长短之分。单独一个元音，或一个辅音加一个元音为短音，如e或te、ne；以辅音结尾的音节为长音，如en、ten、ton。单词的长短音节有如下四种类型：(1)长格，tēn；(2)短短格，tĕtĕ；(3)短长格，tĕtēn；(4)短短长格，tĕtĕten。长音的时值为短音的一倍。若干个单词组成为诗行，它们构成了更大的长短律动单位，而音乐中的节奏型正是从诗行的这种长短律动中衍生出来的。

和诗歌一样，节奏型是由有规律地反复的时间段组成的，每个时间段至少包含两个节拍单位，并且还有量(长度)和质(重音)上的规定。组成节奏型的时间段结构可以是相同的，也可以是不同的。例如6拍子的节奏型由两个时间段构成，每段3拍，即3+3。而8拍子的节奏型可以由3个不等的时间段组成，即3+2+3。多数节奏型中的每一个时间段至少有一个重音。

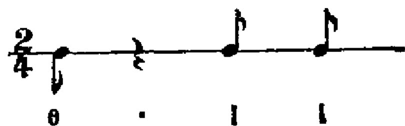
阿拉伯的节奏型有100多种，最长的一种达176拍。音乐家们通过一些拟声音节去背熟这些节奏型，就像中国音乐家背锣鼓经那样。dum表示击鼓心，tak表示击鼓边。如果击完一下dum之后，

经过休止再击一下鼓心，那么第二下仍用dum表示，如果连击两个鼓心，那么第二下用Mah表示。tak的击奏也是如此，如果断击两下鼓边，第二下仍是tak，如果是连击，那么第二下则用kah表示，即tak的次重音。这些拟声音节的时值是相等的。乐谱中则常用两种符号来标记：O＝dum 和 Mah，I＝tak和Kah，而休止则以“·”表示，其时值与“O”和“I”相同。

下面具体地介绍几种节奏型，它们各有自己的名称。

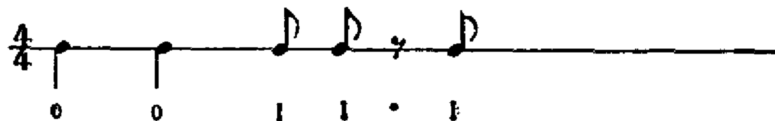
（1）瓦赫达-赛义拉赫

例 100



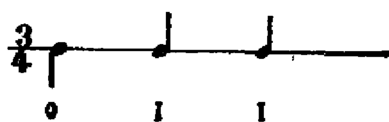
（2）达尔治

例 101



（3）塞迈-达尔治

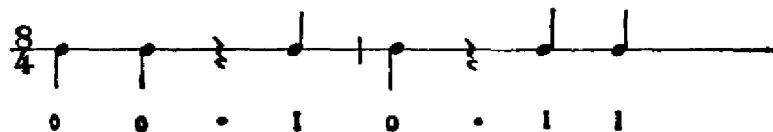
例 102



（4）马斯姆迪

这是由两个相等的时间段构成的节奏型：

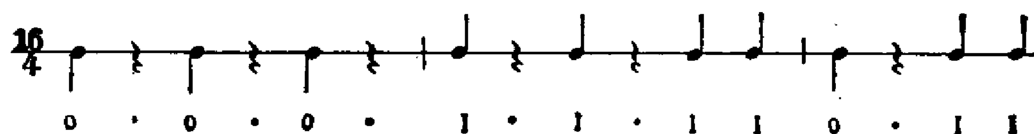
例 103



（5）穆查玛斯

由3个不等的时间段构成，即6 + 6 + 4。

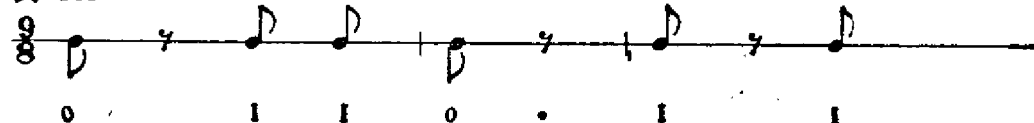
例 104



（6）阿克萨科

由3个不等的时间段构成，即4 + 2 + 3。

例 105



（7）阿尔-阿维斯

由3个不等的时间段构成，即3 + 3 + 5。

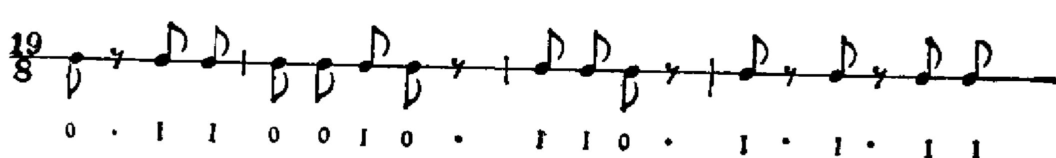
例 106



（8）穆拉萨-沙米

包含4个不等的时间段，即4 + 5 + 4 + 6。

例 107



（9）萨马赫

这是一种很长的节奏型，包含6个不等的时间段，即10 +

8 + 8 + 4 + 2 + 6。

例 108

$\frac{38}{8}$

0 · 0 · 1 · 1 1 1 · 0 1 1 1 1 1 1 1 ·

0 1 1 1 1 1 1 1 · 0 · · · 1 · 1 1 1 · · ·

第六节 音乐体裁

一、世俗音乐

(一)伊拉克马卡姆(Al—Makam Al—Iraqi)

在前面我们已经先后两次碰到了马卡姆这个词。在第二节中，它是作为调式音阶而出现的。而在第三节，它则是作为声乐和器乐的即兴演唱演奏的规范。而在这里所讲的伊拉克马卡姆则是在上述两种意义的基础上构成的一种套曲的形式，而且是马卡姆表演中最高贵、最完整的形式，由声乐与器乐组成，由一名叫做卡里(Qari)的歌手和三位分别演奏桑图尔(扬琴)、达拉布卡鼓和4弦胡琴的音乐家共同表演，这种小团体叫做巴格达乐队。顾名思义，它产生在伊拉克，大约在400年前已流行于巴格达和摩苏尔，经过一代代艺人流传至今。

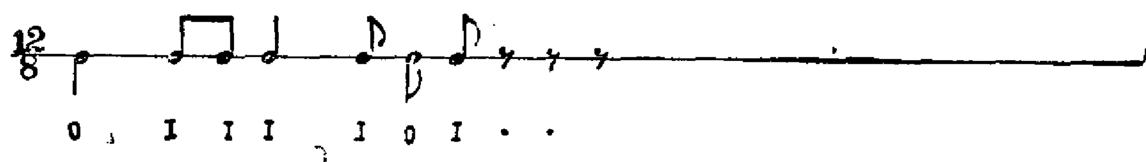
大部分伊拉克马卡姆是以一段称做塔赫里尔(Tahrir)的即兴散唱作为序曲的，塔赫里尔包括一个或几个旋律群，有的声乐序曲是没有唱词的，有的则有一二个阿拉伯、波斯或土耳其语的

词，如“我的兄弟”、“我的朋友”等。整首套曲所用的调式音阶、核心音结构、情感内涵和表情特点都在这段序曲中呈示出来。有的套曲在塔赫里尔之前加上一段节奏鲜明的器乐合奏曲作为引子，这段合奏曲在以后的各个部分还经常作为间奏出现，使全曲产生一种回旋曲结构的效果。个别套曲还以一段巴德瓦赫（Bad-vah）取代塔赫里尔，巴德瓦赫就是歌手交替在高音区和低音区大声演唱的长音和短音，没有歌词和旋律性。

继塔赫里尔之后是套曲的主要部分米亚纳特(Miyanat)，它是由歌手和器乐家交替表演的马卡姆即兴曲，包括一系列长度不等的旋律段，它们都使用同一种马卡姆调式音阶，歌词是阿拉伯语或当地方言的古典诗，有固定韵脚。在米亚纳特行将结束时，音乐发展到高潮，旋律几次上行到最高音，速度也明显加快，当地人称之为马亚纳赫(Mayanah)。随后乐曲进入结束部分塔斯鲁姆(Taslum)，它包括一系列不断反复的下行音列，最后全曲终止在该马卡姆的调式主音上。

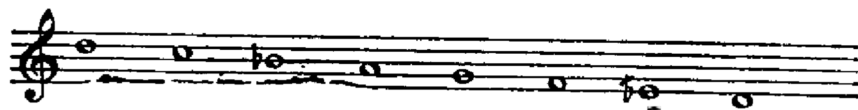
一部分伊拉克马卡姆是纯粹的散板，不带任何鼓的节奏性伴奏，例如巴雅提和侯赛尼就是如此。另一部分是用鼓伴奏的，鼓所击奏的节奏型与即兴散唱、散奏的旋律自由节奏形成对比。不同的马卡姆套曲用不同的节奏型，例如亚格拉克(yagrak)节奏型：

例 109



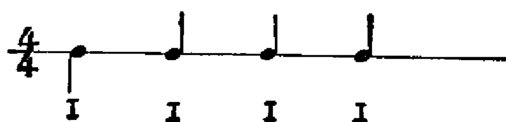
就是用来伴奏具有下列调式音阶的加布里马卡姆的。

例 110



而瓦赫达(Wahda)节奏型：

例 111



则是用来伴奏乌尔法(Urfa)马卡姆的。

若干首伊拉克马卡姆套曲按固定顺序联缀，便组成一套法斯尔(Fasl)，即在马卡姆音乐会上演出的完整曲目。法斯尔以演出的马卡姆系列中的第一首乐曲来命名。现在伊拉克共用 5 套法斯尔。音乐会上每套马卡姆结束后由小乐队齐唱一首叫做贝斯特的歌曲，以便歌手有一点喘息的时间和为演唱下一套马卡姆做准备。一整套法斯特的演出要持续3、4个小时。过去，伊拉克马卡姆主要是在婚礼等喜庆场合或饭店和咖啡馆中表演，而现在则主要是通过广播、电视向广大公众演出。

(二)安达鲁西亚的努白(Nuba)

努白是一种具有十分悠久历史的声乐、器乐套曲形式，是西哈里发帝国(后伍麦叶王朝)时代的遗产，当时主要流行于西班牙的科尔多瓦、塞尔维亚和格林纳达地区。15世纪以后回传到北非的突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥三国。

努白的原意为“按顺序进行”。古代音乐家们为哈里发表演时必须在帷幕后等待传召，只有轮到自己时才能走到幕前表演，这种顺序演出的方式便叫做努白。久而久之，按一定次序表演的曲

目组成套曲，也被称做努白。9世纪，扎尔亚布到了安达鲁西亚之后赋予了努白音乐以一系列新的特点，其各段声乐曲的歌词使用不同格律和韵脚的诗，并以不同的鼓点来伴奏；每套努白的音乐用同一种马卡姆调式音阶；套曲内各段乐曲按固定顺序排列。

今天在突尼斯演奏的是原来塞尔维亚样式的、阿尔及利亚是科尔多瓦的、摩洛哥是格林纳达的努白。它们是这三国世俗音乐的主要体裁，现在仍经常举行以努白表演为主要内容的安达鲁西亚音乐节。

下面分别叙述一下上述三国的努白在形式结构上的特点。

1.突尼斯的努白

在突尼斯共传下来13套努白，它们均由九个部分组成，包括声乐和器乐曲，是北非努白中结构最复杂的。这九部分乐曲的排列顺序为：

（1）伊斯蒂弗塔哈(Istiftah)，器乐即兴曲，散板，集中呈示整套努白所用的马卡姆调式音阶及主要旋律型。

（2）麦斯达尔(Msaddar)，器乐合奏的前奏曲，其地位相当于东阿拉伯的巴什拉夫，12/8拍。

（3）白亚特(Bayt)，歌词为古典两行体诗，用“白亚特”韵律，是散板的声乐即兴独唱曲，是突尼斯努白中最精彩的部分。曲前有一段8/8拍子的器乐前奏。

（4）白塔伊希(Batayhi)，为两行体的穆瓦沙哈诗谱写的齐唱曲，是努白中不可缺少的部分，4/4拍，曲调轻松活泼，伴奏很有特色。

（5）突什亚(tushiya)，器乐齐奏曲，间或插入乌德或列巴布琴的独奏，4/4拍。

（6）巴瓦尔(barval)，以穆瓦沙哈诗为歌词的齐唱曲，每段

两乐句，速度稍快，6/4拍。

(7)达尔吉(Darj)，同上一部分一样也是穆瓦沙哈歌曲，6/4拍，速度由慢转快，再由快转慢。

(8)赫非弗(Khafif)，也是穆瓦沙哈齐唱，3/4拍，慢速。

(9)赫特姆(Khatm)，穆瓦沙哈齐唱，3拍子，速度稍快。

各声乐曲之间通常有一段器乐间奏或短小的过门。

2.阿尔及利亚的努白

分西部的特拉姆森、中部的阿尔及尔和东部的康斯坦丁三种表演风格，它们的结构大同小异，共有15套。每套也包括九个部分。

(1)达伊莱(daira)，短小的器乐或声乐即兴前奏，散板，独奏或独唱。

(2)穆斯泰赫白·赛乃尔(mustakhbar Sanar)，散板的小型器乐合奏曲，是该努白所使用的调式音阶及主要旋律材料的呈示段落。

(3)突什亚(tushiya)，器乐齐奏曲，慢速，2/4拍子。

(4)麦斯达尔(massaddar)，为多段穆瓦沙哈诗谱写的组曲，是阿尔及利亚努白中最重要的独唱段落。伴奏音乐的速度比独唱旋律快，造成紧拉慢唱的效果，8/8拍。

(5)白塔伊希(batayhi)，由四至六句穆瓦沙哈诗组成的声乐曲，4/8拍，速度较慢。

(6)达尔吉(Darj)，由三至六句穆瓦沙哈诗组成，3/4拍，快速。

(7)突什亚·伊斯拉夫(tushiya al—insirafat)，器乐独奏曲，3拍子，快速。

(8)伊斯拉夫(insirafat)，由十至十二句诗组成的齐唱，8

拍子，常加有器乐过门。

（9）马赫拉斯(Makhlas)，穆瓦沙哈歌曲，3拍子，速度稍快，行将结束时转慢。

3.摩洛哥的努白

它是北非努白中风格最为古朴的一种，共有11套。它的结构较简单，由五个部分组成，是带有器乐前奏和间奏的声乐组曲。每一部分以器乐独奏或两句穆瓦沙哈诗的独唱开始，随后歌队齐唱按固定顺序排列的多段穆瓦沙哈歌曲。每一部分只用一种旋律，即用同一旋律去唱不同的诗节。每部分有自己固定的节奏型，并以该节奏型作为自己的名称。它们分别是：白希特(bsit)，6/4拍；卡伊穆·瓦努斯夫(qaim vanusf)，16/4拍；白塔伊希(b-tayhi)，16/8拍；古达姆(quddam)，6/8拍；达尔吉(derj)，4/4拍。

以上三国的努白其内容是相当世俗性的，包括表现爱情、自然风光、祝福、喜悦和悲哀。器乐部分由乌德、列巴布、乃依、卡龙、手鼓和达拉布卡鼓演奏；声乐部分包括独唱和齐唱，通常由乐队队员担任齐唱。
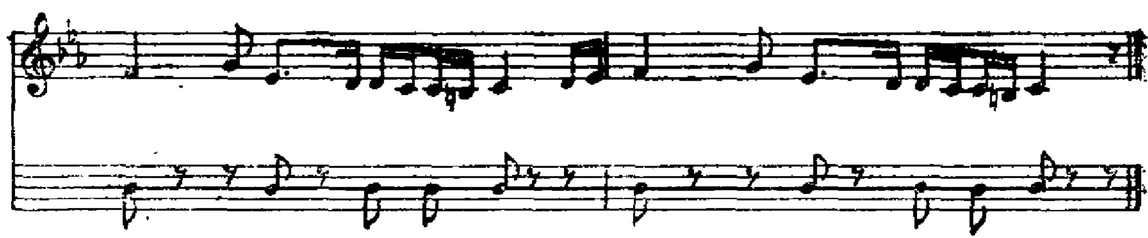
（三）穆瓦沙哈歌曲((Al-Muwashah)

作为努白套曲中的组成部分，我们已经谈到了穆瓦沙哈，它是阿拉伯艺术音乐中一种独立的声乐体裁。它在公元9世纪产生于安达鲁西亚地区，后来传到东阿拉伯，现今流行于整个阿拉伯世界。

穆瓦沙哈诗的格律非常自由，诗行的多少，音节的长短抑扬均可以自由安排。其诗节组合多采用a a b b b a (a a)的结构，即所有a的诗节采用一种样式的格律和韵脚，所有b的诗节用另一种样式。音乐的结构为a b a，即a的旋律配a的诗节，b的旋律配b的诗节。

在b的旋律中常常会出现调式的转换。每一首穆瓦沙哈采用与其节奏相应的鼓的节奏型。下面是一首叫做拉玛·巴德(Lamma Bada)的穆瓦沙哈歌曲a、b两段的旋律，采用纳哈万德调式音阶和塞迈·塔奇尔(Samai Taqil)节奏型。

例 112



在东阿拉伯，若干首穆瓦沙哈也可组成套曲，叫做瓦斯拉哈(Waslah)。它以叫做塞迈或巴什拉夫的器乐曲为前奏，随后是多首(最多达8首)穆瓦沙哈歌曲连缀演唱，它们分别由不同的诗人和音乐家创作，但一套瓦斯拉哈中的所有歌曲均采用同一种调式音阶。现有22套瓦斯拉哈，以所使用的调式来命名。

(四)多尔(Dor)

多尔是19世纪在埃及发展起来的新的音乐体裁。早期的多尔歌词由一首至少有四行的诗构成，头两行是A，称做马德哈卜(Madhab)，后两行是B，称为古森(Gusn)，在B的后面还可以附加若干行诗，成为 A-B-B_1 这样的结构。早期A、B两部分使用同一韵律，旋律使用同一调式，由一位歌手独唱，他可以对原曲调作一些即兴变化，例如临时重复其中的某句歌词，反复地突出旋律的某个音等。乐队仅作为伴奏，不独立演奏。到了19世纪末，多尔的结构和表演方式有了新的特点。每部分的诗增至三行或更多，两部分的诗使用不同的韵律，并采用不同的调式。乐队独立地演奏过门，并有合唱队参加表演，从而产生了一种称做"亨克"(Hank)的新演唱方式，即在B部分中独唱歌手即兴地重复其中的某一句，合唱队接着多次重复地演唱它，然后歌手再变化演唱该乐句，合唱队再重复之，如此反复地交替进行表演，致使一首多尔歌曲的演唱要持续近半个小时。

(五)拉亚利和穆瓦尔(Layali和Mauwal)

两者都是即兴演唱的声乐体裁。拉亚利的歌词往往只是一些短语，如"我的夜"，"我的眼睛"等，内容多涉爱情。其旋律是以某一马卡姆调式音阶为基础来展开的，通过即兴演唱去体现该马卡姆的核心音和情绪。大多数情况下拉亚利由一位歌手自弹(乌德琴)自唱，偶尔由他人用卡龙或由小乐队伴奏。

穆瓦尔多数是与拉亚利连缀表演的，它是一种阿拉伯的古老民间歌曲，公元9世纪时已流传，今天仍在农民和渔民中传唱。歌词采用阿拉伯诗歌的白希特韵律(Basit)，即扬扬抑扬/扬抑扬/扬抑扬扬/扬抑扬/。每段四至七行不等。爱情是其主要题材。它也是以某种马卡姆为基础进行即兴演唱的，由歌手自弹乌德或卡龙伴奏。开始时歌手往往要反复演唱几个衬词，如"啊，莱伊拉，啊，阿伊努"等。

(六)塔克西姆(Taqsim)

塔克西姆是通行于整个阿拉伯世界的器乐即兴演奏体裁。关于它的形式结构和情绪内涵在"马卡姆现象"一节中已进行详细的介绍，这里不再重复。乌德、凯曼恰、卡龙和乃依等乐器都可以演奏塔克西姆，有时可以加上鼓为这种散板的独奏音乐伴奏。

(七)巴什拉夫和塞迈(Baschraf和Samai)

这两者都是起源于土耳其奥斯曼帝国时代托钵僧团体的器乐合奏体裁。自从土耳其人的统治结束之后，阿拉伯人给这两种体裁的许多乐曲加上了富有浪漫色彩的名称，如"一千零一夜"等。这两种乐曲在阿拉伯与土耳其之间的区别仅在于乌德和卡龙弹奏技巧上的不同和鼓的节奏型上的不同及两地所使用律制上的细微差别。而巴什拉夫与塞迈之间的区别则在于：前者使用偶数节拍，而后者使用偶数与奇数相混合的节拍，如3＋2＋2＋3构

成的10拍子。

一首巴什拉夫或塞迈有三至四段，相互间以一段固定不变的器乐间奏塔斯里姆(Taslim)连接。全曲一气呵成，中间无休止相隔，形成一种类似于回旋曲的结构。它们的音乐又是在一个核心旋律型的基础上展开的，特征性的音型和节奏型不断地出现在所有的段落和间奏中，从这个意义上讲它们又好似变奏曲。全曲围绕着核心旋律反复修饰变化，如同渐次伸展的阿拉伯花叶图案。

巴什拉夫和塞迈是阿拉伯音乐中最重要的器乐合奏形式，既可以独立表演，也常作为其他音乐体裁的前奏，在世俗娱乐场合上演奏它，伊斯兰托钵僧的宗教仪式上也使用它。最优秀的传统曲目是由匿名音乐家创作的，叫做卡迪姆(Qadim)。

二、宗教音乐

它包括在清真寺内以及在其他宗教场合所使用的一切音乐体裁。这些音乐全部以声乐形式表演，用鼓为之伴奏，不使用旋律性乐器。内容是宣传伊斯兰教的教义，赞美安拉，颂扬先知穆罕默德。

(一)古兰经吟诵

古兰经是伊斯兰教的圣经，内容主要是真主通过天使加布利尔传达给先知的教诲。全书114章，每章细分为若干行，长者有286行，短者仅有3行。先知在世时已有许多信徒能富有艺术性地朗诵古兰经。8世纪时，伊斯兰学者们根据流传下来的发声、声调、休止等朗诵规律，确定了17种吟诵方式，其中以伊本·哈夫斯的方式最为流行。

古兰经吟诵可以根据需要选取其中任何章节，但其起始有固定的程式。开始时先朗诵这样一句话："真主保佑我免遭该诅咒的恶魔的迫害。"在"以大慈大悲的安拉的名义"这句话之后开始吟诵

正式的经文。最后以"伟大的真主讲的都是真理"来结束。

吟诵时所使用的音调不固定，它取决于吟诵者的音乐才能和嗓音的好坏。有的人吟涌起来只有两三个音的变化，有的人则可以像马卡姆即兴演唱那样去吟诵它。优秀的诵经者是自幼在伊斯兰学校经过这方面训练的，他们虽然从来不称自己是在"唱"经，但实际上他们诵经的音调就像世俗音乐那样是以某种马卡姆调式音阶为基础构成的，而且吟诵过程中还可以按马卡姆的核心音结构形成若干旋律段，最后音调要落到调式主音上。它与世俗音乐的区别仅在于它的音调起伏受固定的吟诵规律的制约，进行的速度十分缓慢，许多音(包括元音和辅音)拖得很长，一些休止可长达10秒钟。
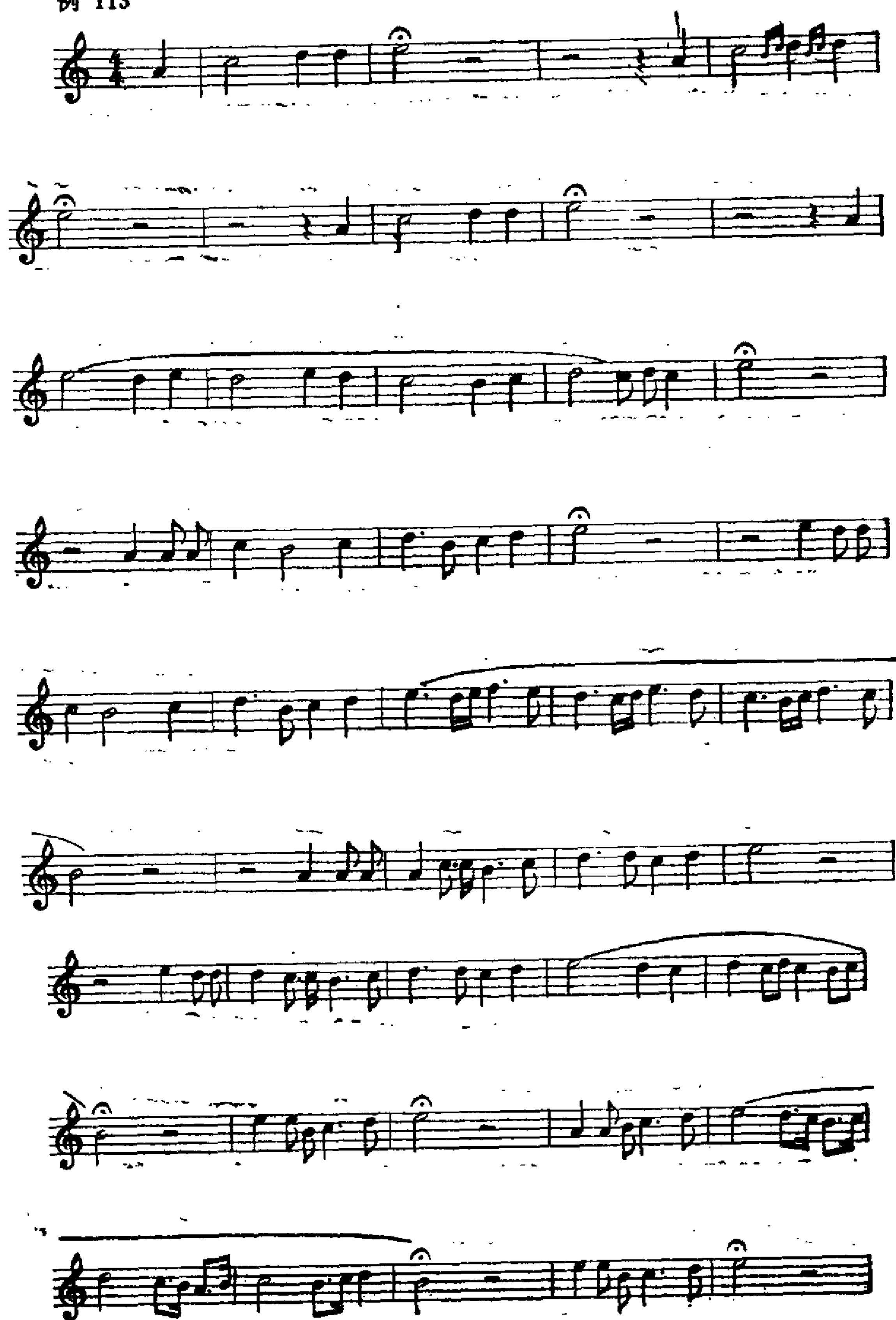
现在除了在宗教场所及家庭举行诵经活动之外，阿拉伯及其他伊斯兰国家的电台和电视台每天都在固定的时间播放古兰经吟诵的专题节目。
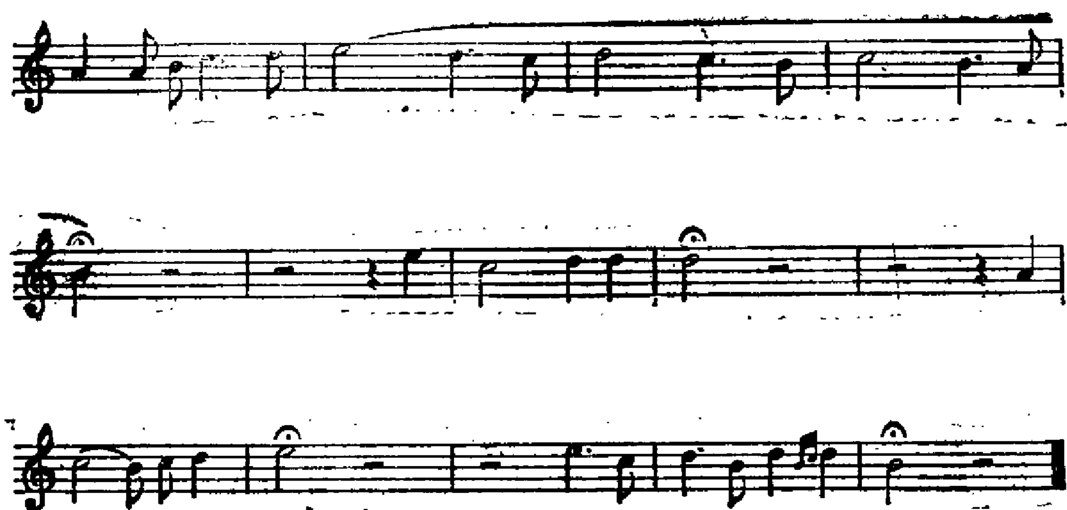
(二)召祷歌(Azan)

召祷歌是伊斯兰教宣礼员每天清晨、正午、下午、日落和晚间站在清真寺塔楼上召唤教徒们做礼拜的呼喊。其宣礼词为:"真主至高无上(反复4次)! 我发誓，只崇拜真主(2次)。我发誓，穆罕默德是真主的使者(2次)。来做礼拜吧，陆续来吧! 真主至高无上(2次)! 除真主外别无其他神明。"

召祷歌的音乐是以变奏性反复为基础的，每一句的旋律首次出现时比较短小，音域较窄，没有太多的装饰；而当它反复时，音域有所扩展，旋律经过许多装饰，更富有音乐性。整首召祷歌以la、mi两音为中心构成。其进行的速度通常十分缓慢，只有日落的那一次速度稍快。平时由一人呼喊，宗教节日时则采用两人一呼一应的呼喊方式。

例 113





第七节 乐器与乐队

一、乐 器

(一)乌德(Ud)

乌德是一种无品的拨弦短颈琉特，琴体呈半梨形，是阿拉伯最重要的乐器，被誉为“乐器之王”。其流行范围不仅仅在阿拉伯地区，中亚和撒哈拉沙漠以南的一些民族也弹奏它，而且它在中世纪经过西班牙和拜占庭传到了欧洲，成为文艺复兴时代最重要的乐器之一，在欧洲它被称做琉特。

“乌德”这个词在阿拉伯语原来是木头的意思，系指其共鸣体的盖板为木头所制。这种乐器起源于波斯的4弦短颈琉特巴尔巴特(Barbat)。6世纪时经过位于伊拉克境内的希拉王国传入阿拉伯半岛的汉志地区。9世纪时经扎尔亚布改革变为5弦，阿拉伯人称4弦的古乌德为卡迪姆乌德，称5弦的为卡米尔乌德(Ud—Kamil)。

现今流行的乌德有5组双弦，其中定音较高的三组为肠弦或

尼龙弦，其余定音较低的两组为用丝缠绕的金属弦。这5组弦的定音通常为G、A、d、g、c^1，弹奏的音域为G—c^2。一些演奏大师为了扩展其音域，增加它的表现力，又增设了第6组弦，其音高为f^1。在北非，4弦的乐器依然存在，在摩洛哥叫做奎特拉(Kwetra)，其定弦为G、e、A、d。

乌德是用鹰羽管制的拨子弹奏的。其基本弹奏技巧包括单向弹拨，记谱符号为V；来回拨奏，符号为VΛ；有规律地来回弹拨，符号为VΛVΛ；无规律地来回弹拨：符号为VVΛVVV。一位出色的演奏家在表演乌德即兴曲时须巧妙地组合这些技巧，创造出各种美妙动听的旋律。在一个乌德琴上还可以同时弹奏出二三个声部的音乐，例如同时弹拨不同的弦，以其中一根空弦发出的声音为固定音，通过按其他弦的不同指位，奏出另外一两个声部的旋律。如下例：

例 114



有时，演奏者不用右手持拨子弹奏，而以左手的食指按弦，以其中指、无名指或小指击所按的弦，奏出一种回声的效果。这种弹奏技巧在埃及尤为流行。

(二) 卡龙(Qanun)

卡龙是一种直角梯形状的齐特尔琴类乐器。共有63～84根肠制或尼龙制的琴弦，3根为一组，发同音，故可产生21至28个音，常见的有72弦，发24个音。用一木板复盖音箱的大部，其右侧的窄长平面则张有5块长方形的皮膜，琴马安在皮膜上。左边有与弦数相等的弦轴，3个为一排。另外还有数量为琴弦一倍、可折

叠的金属小支架，通过它们的张合，改变弦的张力，从而使音高升降，使其定音符合所奏乐曲的马卡姆调式音阶。演奏过程中须临时转调时，则以左手用力按压相应的弦，用右手弹奏，使该弦发出的声音升高。

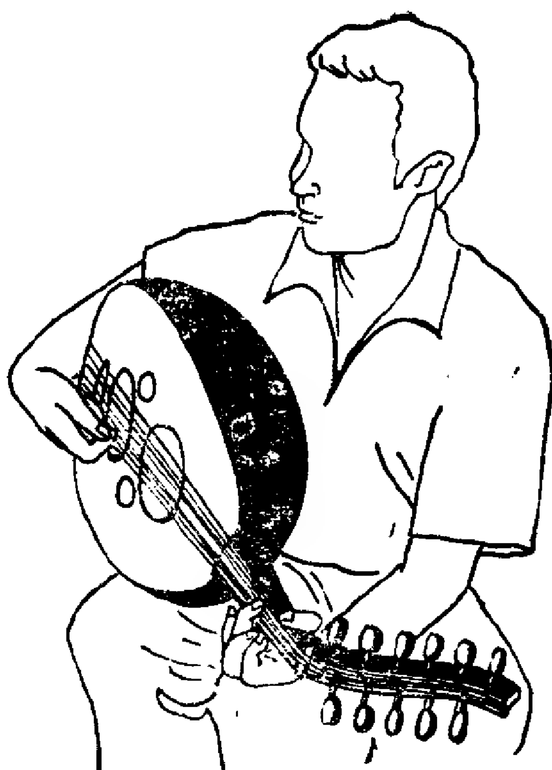


图57 乌德

演奏者一般是席地而坐，将卡龙平置于其大腿上，用戴在两手的食指上的拨子弹奏，所发出的两音音程为一个八度。由于左手通常比右手迟拨一点，所以可产生支声性的效果。这种乐器在大多数情况下是由男子弹奏，既可独奏马卡姆即兴曲，也可为声乐伴奏。

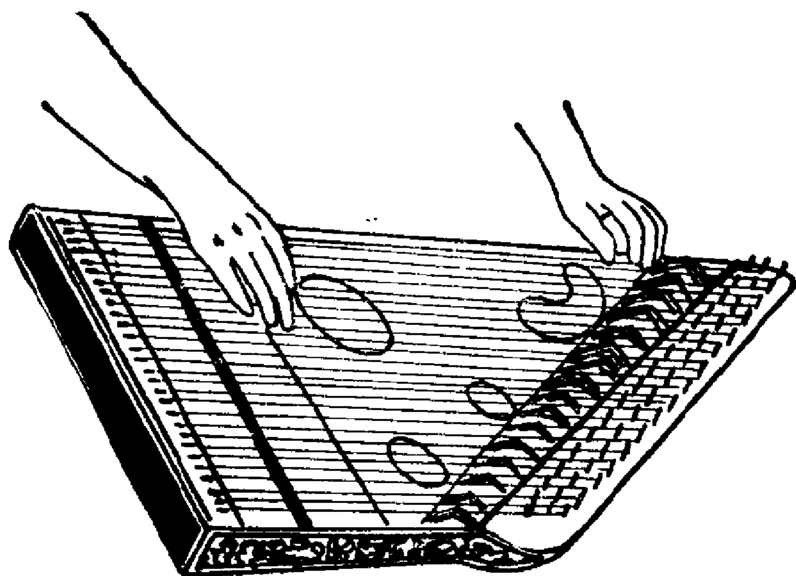


图58 卡龙

（三）凯曼恰（Kamandscha）

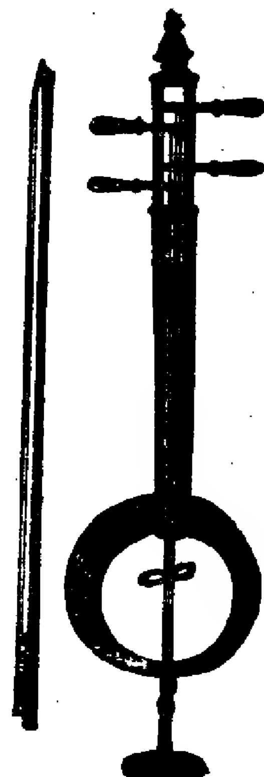


图59　凯曼恰

流行于阿拉伯地区及伊朗、土耳其的弓弦乐器，其共鸣体用半个椰子壳制成，以羊皮蒙面，下端安有一细长的支脚。阿拉伯地区的凯曼恰有4弦，它们的定弦分别为G、d、g、c^1。演奏时将乐器置于膝上，持弓姿势与中国二胡相似。琴身可随意转变角度，使琴弓能更方便地擦弦。它主要用来演奏各种马卡姆即兴曲，同时也是扎尔基巴格达乐队的主要乐器。

（四）拉巴卜（Rabab）

突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥流行的弓弦乐器。琴体下宽上窄，中间略为隆起，木制。这三国流行的拉巴卜有2弦，按五度定音。演奏方式与大提琴相似。而在“安达鲁西亚”乐队中，很少用来独奏。

另外，在沙特阿拉伯、叙利亚等地还有一种一弦拉巴卜，叫做“诗琴拉巴卜”。其琴体呈四角形，木制，上蒙以羊羔皮。流浪音乐家用它自拉自唱，伴奏史诗性的叙事歌曲，其音域很窄，仅有四度。



图60　拉巴卜

（五）桑图尔（Santur）

即中国的扬琴。共鸣箱呈等边梯形。伊拉克的桑图尔有92根金属弦，4根一组，

发23个音。它们分别架在3排琴马上。伊朗的桑图尔仅有72弦，18组，而且只有两排琴马。其演奏方式与扬琴相同，这里不必赘述。音域为 $G-a^1$。它是巴格达乐队的另一种主要乐器。



图61 诗琴拉巴卜

(六)乃依(Nay)

流行在阿拉伯、土耳其、伊朗及中亚的一种斜握吹奏的竖笛。以竹或芦管制作，现在也有用塑料或金属管的。正面通常有6—7孔，背面有一拇指孔。其长短差别很大，短者仅30厘米，长者达80厘米。最常用的有两种规格，大者叫杜卡赫乃依(Dukah nay)，即其筒音音名为杜卡赫，相当于D；小者叫纳瓦乃依，其筒音为纳瓦，相当于G。乃依的音色柔和，音域不宽，但通过超吹，音域可达3个八度。它只由男人吹奏，常用来奏马卡姆即兴曲。在民间则多用于与其他管乐器和鼓合奏。在一些



图62 乃 依

宗教场合也演奏它。

阿拉伯民间音乐还有多种管乐器，例如短笛沙巴巴赫(Schababah)、唢呐和双管祖马拉(Zummara)，后者由两根单簧管捆扎在一起构成，一般两管是等长的，指孔数也相同。如果不等长，则其中较长一管是无指孔的，用作吹奏固定音。

(七)达拉布卡鼓(Darabukka)

达拉布卡是一种高脚杯状的单面鼓。鼓身多为陶制，近来也有用金属制的。职业音乐家用的达拉布卡以鱼皮蒙鼓面，其余的则用羊皮。鼓手或将它夹在腋下，或放置在大腿上演奏。用两手敲击鼓膜，击中心时发出“多姆”(dum)声，为强拍，击边缘时发出“塔克”(tak)，为弱拍。它是击奏阿拉伯节奏型的主要乐器之一，是一种十分大众化的乐器，在艺术音乐中仅由男子演奏，在民间节日活动中则男女皆可演奏。

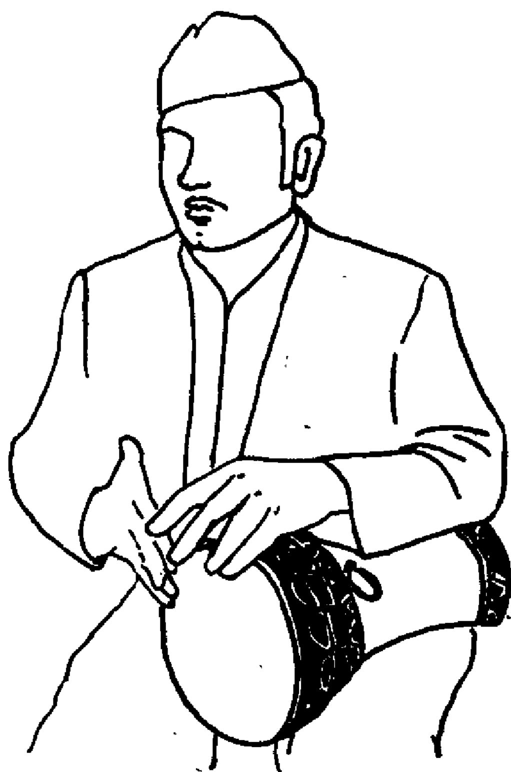


图63 达拉布卡鼓

(八)纳卡拉鼓(Naqqarat)

这是一种铜制或陶制的锅状鼓，成对使用，以两根小木捧击奏，右边一鼓奏强拍“多姆”，左边一鼓奏弱拍“塔克”，两鼓配合可奏出各种节奏型。通常以骆驼皮为鼓膜。大的纳卡拉放置在骆驼背上，由骑骆驼的鼓手击奏；小者由驴驮着，是军乐队的主要乐器之一。艺术音乐也使用这种鼓。

(九)里克鼓(Riqq)

里克是一种手鼓，直径约20厘米，鼓框上安有10对小铃，两对为一组。演奏者以左手持鼓，左手手指可随意敲击鼓膜的边缘，右手手指则可击奏鼓膜中央或边缘，发出“多姆”和“塔克”这两种声音。它是艺术音乐的重要伴奏乐器。



图64　纳卡拉鼓

阿拉伯地区另外还有三种手鼓，它们在大小、形制、演奏技术和使用范围等方面有所不同。达夫(Daff)的直径约30厘米，鼓框较浅，上有5对小铃。通常不用它来击奏节奏型，而是通过摇奏产生震音的效果。它主要由女子演奏，用以伴奏妇女的舞蹈。马兹哈尔(Mazhar)，直径约60厘米，鼓框高6厘米，没有铃，但其内装有若干个一环套一环的铁圈。专用于演奏宗教音乐。班迪尔(Bandir)，直径约40厘米，框高10厘米，框上有1孔，



图65　里克鼓

左手拇指伸入其中以便握持。鼓膜下有两根弦，击奏时可连续发出颤音，主要用于伊斯兰苏非教派的宗教仪式。

二、乐 队

阿拉伯传统的声乐器乐表演团体叫做塔希特（Tacht），它通常包括4至6种乐器：乌德、卡龙、凯曼恰、乃依、里克和达拉布卡鼓。各种旋律性乐器多为齐奏，有时通过交替演奏，造成音色上的对比。声乐包括一两名男女歌手。另外，乐器演奏者还担负伴唱的任务。塔希特的传统曲目有多尔、穆瓦沙哈、拉亚利和穆瓦尔以及巴什拉夫和塞迈等。各地区还有专门表演特定音乐体裁的团体。

（一）巴格达乐队

它专门表演伊拉克马卡姆套曲，使用桑图尔、卓塞（类似胡琴的乐器）、达拉布卡和里克等乐器，独唱歌手和伴唱乐队也属于该乐队。

（二）安达鲁西亚乐队

流行在北非的突尼斯、阿尔及利亚和摩洛哥，专用于演奏努白及其他安达鲁西亚音乐体裁，其乐器包括乌德、凯曼恰、拉巴卜、达拉布卡和里克等。

（三）现代阿拉伯乐队

它是由阿拉伯和西洋乐器混合组成的大型乐队，包括乌德、卡龙、乃依各一个、20把小提琴、5把大提琴、2把低音提琴以及单簧管、双簧管、小号、手风琴、里克、达拉布卡、定音鼓、排钟等。常用它来为电台、电视台播送的阿拉伯流行歌曲伴奏，有时还用它来演奏努白等传统曲目。

主要参考书目

1. 《日本音乐简史》 星旭著，人民音乐出版社，1986。
2. 《日本的音乐》 岸边成雄著，音乐之友社，1972。
3. 《日本传统音乐研究》 小泉文夫著，音乐之友社，1958、1980。
4. 《朝鲜音乐》 文河渊、文钟祥著，人民音乐出版社，1961。
5. 《韩国的传统音乐研究》 张师勋著，成甲书房，1984。
6. 《东南亚的音乐》 黑泽隆朝著，音乐之友社，1970。
7. 《爪哇的音乐》 (De Toonkunst van Java) J.Kunst, Hague, 1938.
8. 《巴厘的音乐》(The music in Bali) C.Mc Phee, New haven, 1966.
9. 《爪哇甘美兰的演进》(The evolution of Javanese Gamelan) M.Hood, Wilhelmshaven, 1980.
10. 《泰国传统音乐》(The traditional music of Thailand) D. Morton, Berkeley, 1976.
11. 《缅甸乐音》(Die Musik Birmas) K.Reinhard, Munich, 1938.
12. 《北印度音乐的拉格》(The Raga's of Northern Indian music) Alain Danielou, New Delhi, 1980.
13. 《印度斯坦的音乐》(Hindustani music) N.P.Ahmad, New Delhi, 1984.
14. 《印度音乐的理论》(Theory of Indian music) R. Avear, New delhi, 1980.
15. 《阿富汗的民间音乐》(Volksmusik in Afghanistan) F.Hoerburger, Regensburg, 1969.
16. 《波斯的古典音乐》(Persian Classical music) H.Farhat,

Los Angeles, 1960.

17. 《土耳其的音乐》(Tuerkische Musik) K.Reinhard, Berlin, 1962.

18. 《阿拉伯音乐史》 萨米·哈菲兹，人民音乐出版社，1980年。

19. 《伊斯兰音乐》 岸边成雄，上海文艺出版社，1983。

20. 《阿拉伯的音乐》(Die Musik der Araber) H. H. Touma, Wilhelmshaven, 1975.

21. 《非欧洲的音乐》(Aussereuropaeische Musik in Einzeldarstellungen) edition MGG., Kassel, 1980.

22. 《新格罗夫音乐与音乐家大词典》(The New Grove dictionary of music and musician) edited by S.Sadie, London, 1980.